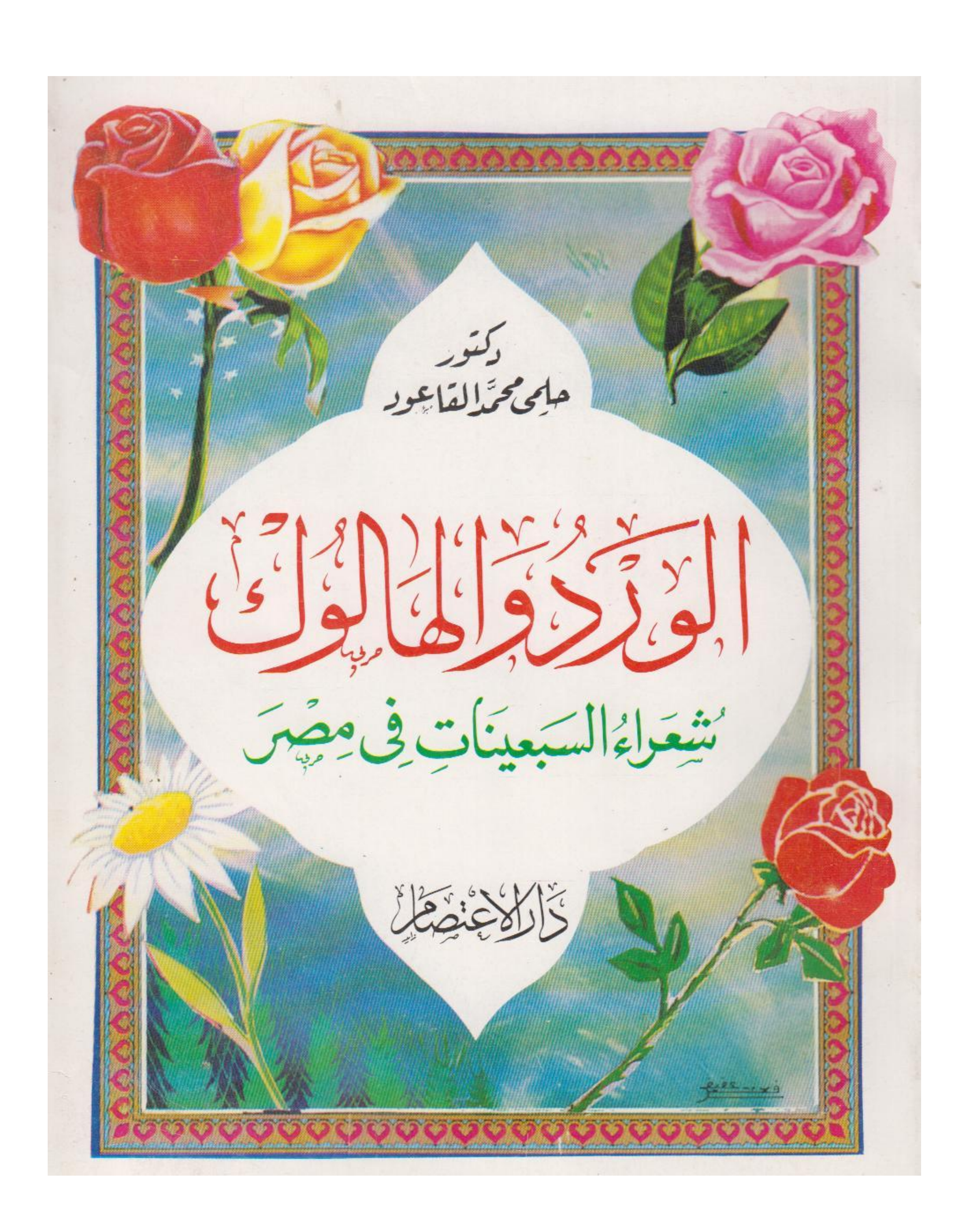
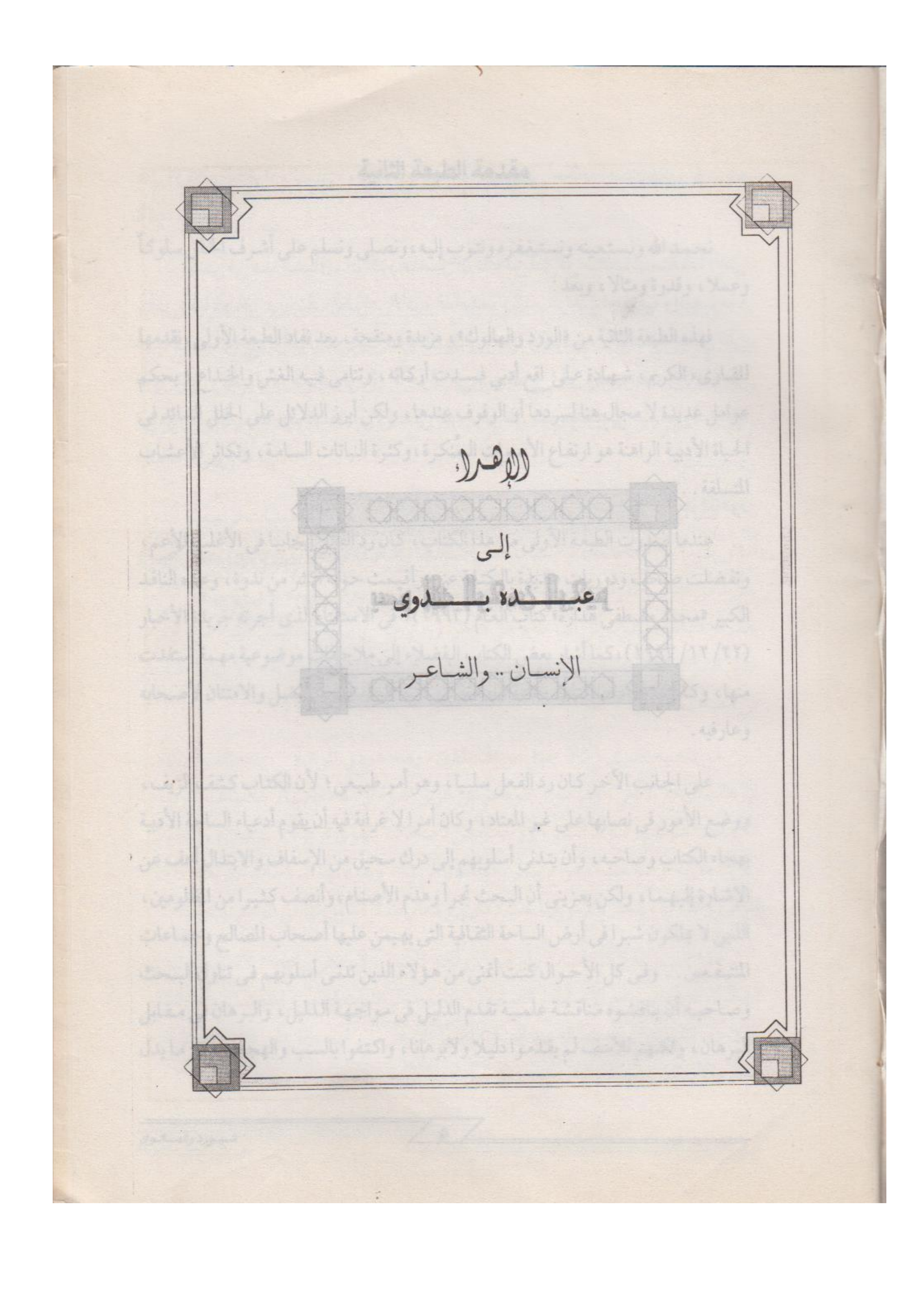

دكتور
حلمي محمد القاعود
الورد والهالوك
شعراء السبعينات في مصر
دار الاعتصام

الطبعة الثانية

١٤١٥هـ / ١٩٩٤م

مزيدة ومنقحة

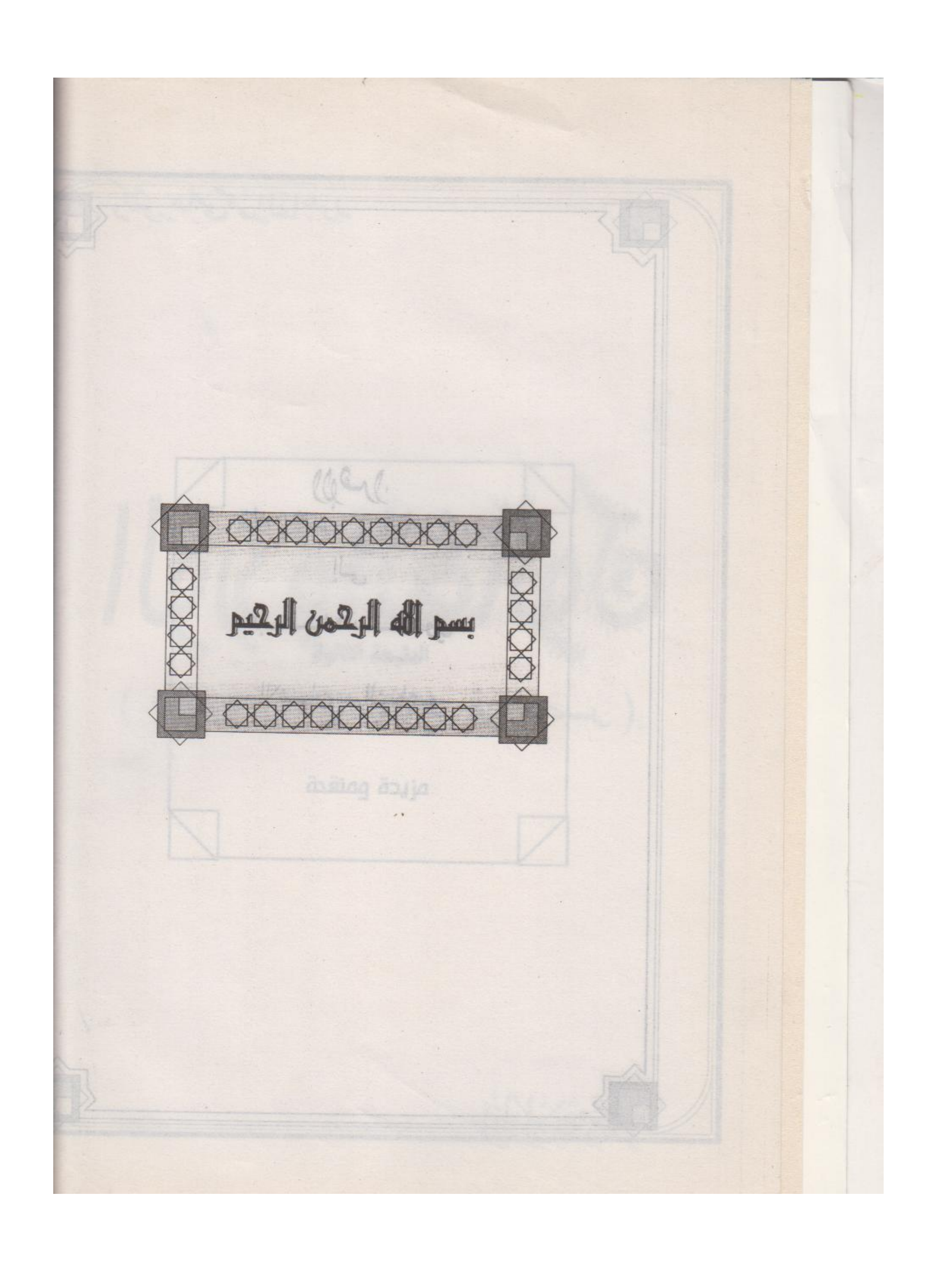


الإهداء

إلى

عبده بدوي

الإنسان .. والشاعر


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثانية

نحمد الله ونستعينه ونستغفره ونتوب إليه، ونصلى ونسلم على أشرف الخلق سلوكاً وعملا، وقدوة ومثالا، وبعد:

فهذه الطبعة الثانية من «الورد والهالوك»، مزيدة ومنقحة، بعد نفاد الطبعة الأولى، نقدمها للقارىء الكريم، شهادة على اقع أدبي فسدت أركانه، وتنامى فيه الغش والخداع؛ بحكم عوامل عديدة لا مجال هنا لسردها أو الوقوف عندها، ولكن أبرز الدلائل على الخلل السائد فى الحياة الأدبية الراهنة هو ارتفاع الأصوات المُنكرة، وكثرة النباتات السامة، وتكاثر الأعشاب المتسلقة..

عندما صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب، كان رد الفعل إيجابيا فى الأغلب الأعم، وتفضلت صحف ودوريات عديدة بالكتابة عنه، وأقيمت حوله أكثر من ندوة، وعدّه الناقد الكبير «محمد مصطفى هدارة» كتاب العام (١٩٩٣)؛ فى الاستفتاء الذى أجرته جريدة الأخبار (٢٢/ ١٢/ ١٩٩٣)، كما أشار بعض الكتاب الفضلاء إلى ملاحظات موضوعية مهمة استفدت منها، وكانت الحفاوة بالكتاب بصفة عامة تعبيرا كريما طوق عنقى بالفضل والامتنان لأصحابه وعارفيه.

على الجانب الآخر كان رد الفعل سلبيا، وهو أمر طبيعى؛ لأن الكتاب كشف الزيف، ووضع الأمور فى نصابها على غير المعتاد، وكان أمرا لا غرابة فيه أن يقوم أدعياء الساحة الأدبية بهجاء الكتاب وصاحبه، وأن يتدنى أسلوبهم إلى درك سحيق من الإسفاف والابتذال أعف عن الإشارة إليهما، ولكن يعزينى أن البحث تجرأ وهدم الأصنام، وأنصف كثيرا من المظلومين، الذين لا يملكون شبرا فى أرض الساحة الثقافية التى يهيمن عليها أصحاب المصالح وجماعات المنتفعين.. وفى كل الأحوال كنت أتمنى من هؤلاء الذين تدنى أسلوبهم فى تناول البحث وصاحبه أن يناقشوه مناقشة علمية تقدم الدليل فى مواجهة الدليل، والبرهان فى مقابل البرهان، ولكنهم للأسف لم يقدموا دليلا ولا برهانا، واكتفوا بالسب والهجاء، وهو ما يدل

على الإفلاس والخواء والتسلق، ويؤكد ماذهب إليه الكتاب فى أحكامه واستنتاجاته، بل يزيده تأكيدا وإثباتاً.

ويهمنى فى هذا السياق، أن أكرر ما سبق أن قلته من قبل فى مناسبات متعددة؛ إننى سأظل وفياً لمنهجى فى كشف الظواهر الأدبية الفاسدة، وتقديم المواهب الحقيقية والمهضومة، مهما كانت النتائج، وأسأل الله جلت قدرته أن يهبنى العون والتوفيق، وأن يسدد خطاي على طريق الحق والصواب، فغايتنا فى كل الأحوال هي البحث عن الحق والصواب، والإخلاص فى هذا البحث، والله خير الشاهدين، وصلى الله وسلم على نبيه محمد بن عبد الله وأصحابه وأتباعه إلى يوم الدين.

حلمى محمد القاعود

الرياض: ٢٥ من المحرم ١٤١٥هـ
٣ من يولية ١٩٩٤م

استهـــلال

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسول الله.

وبعــد: فإن الواقع الأدبي المعاصر يمتلىء بالكثير من المتناقضات التي أدّت إلى اختلال المقاييس والمعايير، نتيجة لتراكمات عديدة، جعلت من أصحاب المواهب الحقيقيّة بعيدين عن مجال التقدير والإنصاف . . وفي الوقت ذاته، أتاحت الفرصة لأصحاب المواهب الضحلة وطلاب الشهرة أن يحتلوا الواجهة الأدبيّة، ويلقوا من الحفاوة والدعاية الكثير مما لا يستحقونه ولا يستأهلونه . .

كان من ضحايا هذا الواقع الأدبي جيل الأصالة من شعراء السبعينيات في مصر الذي عاش بعيدا عن العاصمة، وارتبط بالأمة وهمومها وآمالها، وأخذ على عاتقه تثقيف نفسه بالمزيد من الفكر والقراءة، مع تجويد أدواته الفنية والأدبية . . وفي الوقت ذاته يسعى إلى النشر بقدراته الذاتيّة، والوسائل المتاحة داخل الوطن وخارجه، وأسفر الدأب والمثابرة عن وجود جيل تنشر له صحف العالم العربي، ولا تتكلم عنه أجهزة الدعاية المصرية، ولا يتناوله النقاد في الصحف السيارة أو الدوريات الأسبوعية والشهرية والفصلية . .

من ناحية أخرى، كان جيل من المتسلقين، ومحدودي الموهبة . . يتحالف أفراده، لإرهاب الواقع الأدبي، وفرض وجودهم عن طريق القوة أو العلاقات الاجتماعية المريبة، فانفتحت أمامهم وسائط النشر، ووجد بعض أصحاب الهوى فرصة لاستغلالهم لتحقيق مآرب فكرية أو شخصية، فراح يبشر بكتاباتهم الرديئة، ويفرد لها المساحات العريضة داخل الوطن وخارجه، محاولا تسويقها تحت دعاوي وشعارات لا أساس لها في الواقع أو الحقيقة.

هذا الفريق له شكل النبات والزهور، ولكنه لا يثمر ولا يعطي رائحة؛ لأنه يشبه نبات الهالوك الذي ينمو مع الأعشاب الضارة، ويلتف حول النبات المثمر والخصيب، مما يضطر الفلاحين والزراع إلى استئصاله عند العزق وتطهير الأرض . . فهو عالة على غيره، وعائق عن النمو والازدهار .

وكان من الواجب الذي يفرضه الضمير الأدبي، تقديم الفريقين -الأصالة والهالوك -إلى الجمهور بطريقة علمية، تكشف ملامح كل منهما، ومعطياته للحياة الأدبية . . ووسيلتنا إلى ذلك النص المكتوب الذي يعد حجة على صاحبه ودليلا إلى أعماق فنه ورؤيته معا . ويضم جيل الأصالة الذي نرمز إليه بـ «الورد» ـ في مقابل الهالوك ـ أعداداً كبيرة من الشعراء يعيشون في ربوع مصر ـ مدنها وقراها ـ دون ضجيج أو عجيج، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

أحمد فضل شبلول - حسين علي محمد - جميل محمود عبد الرحمن - صابر عبد الدايم يونس - عبد الله السيد شرف - محمد سعد بيومي - درويش الأسيوطي - عزت الطيري - سعد عبد الرحمن - محمد عبد الفتاح الشاذلي - محمد هاشم زقالي - مصطفى رجب - محمد محمد الشهاوي - فاروق جويدة - محمد عبد العزيز شنب - نشأت المصري - فوزي خضر - أحمد محمود مبارك - عبد اللطيف عبد الحليم - عصام الغزالي - فولاذ عبد الله الأنور - عبد الستار سليم - فوزى فؤاد صالح - أحمد مرتضى عبده - محمود عبد الصمد زكريا - أحمد شاهين - ناجي عبد اللطيف . . . وغيرهم.

ويحتاج هذا العدد الكبير إلى دراسة ضخمة لايحتملها هذا البحث، لذا آثرت أن أختار عددا محدوداً منهم يمثل معظم الملامح الموضوعية والفنيّة لشعرهم، مفترضا أن يكون في خطط المستقبل - إن شاء الله - متابعة قراءة الآخرين، وتقويم أعمالهم الشعرية.

لقد قسمت البحث إلى قسمين رئيسين، أو سفرين كبيرين يتناول الأول شعراء الأصالة، و الثاني شعراء الهالوك . . وألحقت بهما نماذج لبعض شعراء الأصالة الذين لم يتمكن البحث من التوقف عند أشعارهم ليتعرف القارىء عليهم بصورة ما . .

اخترت الخمسة الأوائل من شعراء الأصالة للدراسة في السِّفر الأول من هذا البحث، وركزت على أبرز ظواهر الرؤية والفن عند كل منهم، مستخلصا في النهاية العناصر المشتركة التي تجمع بينهم، وتمثل قاسما مشتركا يدخل في نسيج أشعارهم. والخمسة الأوائل من الذين لا يعرفون أضواء العاصمة، ولا يملكون سنتيمترا مربعا في صحفها أو مجلاتها، ولا يعرفون الطريق إلى منتدياتها ومهرجاناتها، وهم في الوقت نفسه لم يحاولوا الانتماء إلى قبيلة أدبية أو عشيرة ثقافية، تتبنى إنتاجهم وتدعو إليه.

لم أحاول اللجوء إلى تلك الصرعات الغربية العجيبة التي سادت الدرس النقدي على أيامنا، وجعلت منه محاولات طلسمية فيها من التكلف والافتعال أكثر مما فيها من الذوق والإبداع، وصار من يقرأ بحثا نقدياً، أو دراسة أدبيّة يغرق في طوفان المربعات والمثلثات والدوائر والأشكال الهندسية المختلفة، والجداول العديدة التي إن أفادت في بعض الأحيان، فإنها تكون عبئاً ثقيلاً في غالب الأحيان !

كذلك، فإن لغة البحث الأدبى على أيامنا صارت أقرب إلى الجفاف والتقعر والركاكة والرطانة، منها إلى الرّواء والفصاحة والبيان والوضوح، وهو ماحفزني على تجاوز الصرعات السائدة واللغة العقيم، وجعلني أنطلق لمخاطبة القارىء مباشرة، محاولاً قدر الإمكان الاقتراب منه، والوصول إلى عقله ووجدانه .

وبالنسبة لجيل « الهالوك »، فقد انصب اهتمامى على أفرادهم الأكثر ضجيجا في الساحة الأدبيّة والثقافيّة، وكنت في بداية الأمر أتصور أنه لا داعى لذكر أسمائهم والاكتفاء بتناول الظاهرة الخطيرة التي يمثلونها، ولكني رأيت أنّ خطورة ما يقومون به، وفساد النصوص التي ينشرونها على الناس تجعل من الضروري اللازم أن نذكرهم فى السياق، ليتحملوا نتيجة ممارساتهم الكتابيّة والسلوكيّة، ثم لتَحْذَرَهُم الأجيال الجديدة التي لا تجد منشورا في الساحة إلا كتاباتهم غالباً . . ويضم فريق الهالوك كلاً من :

أمجد ريا ن - أحمد زرزور[1] - عبد المنعم رمضان - رفعت سلام - محمد بدوي - أحمد طه - ماجد يوسف - حسن طلب - محمد عيد إبراهيم - حلمي سالم - وليد منير - جمال القصاص - محمد سليمان - محمد صالح - محمد فريد أبوسعدة . . وكانت تضم هؤلاء أو بعضهم جماعة إضاءة، وجماعة أصوات القاهريّة (وهي غير جماعة أصوات التي ظهرت في الشرقية والغربية) .

إن جيل الهالوك امتداد طبيعي لعصر الطغيان والهزيمة والعار الذي هوى بالأمة إلى أعماق

---

(١) اتجه أحمد زرزور إلى الكتابة للأطفال، وكنا نتمنى أن يعضد هذا التوجه بالخروج من الدائرة الهالوكيّة، ولكنه للأسف تمادى بالحديث عن تكريس ما يسمى بقصيدة النثر وأشياء أخرى (راجع السفر الثانى).

الحضيض عام ١٩٦٧ فضيّع الأرض والعرض، وحوّل الوطن إلى دولة بائسة لم تعرف لهذا البؤس نظيراً من قبل ولم يكن لهذا الجيل من إنجاز - إن صح أن نسميه إنجازاً - غير الزراية بالذات الإلهية، والسخرية من الرموز الإسلامية، وتخريب اللغة والفن جميعاً، ومع ذلك فقد نبت وسط المحنة جيل «الورد» يحمل على عاتقه - في هدوء وثقة - أمانة التعبير والمقاومة.. التعبير عن الواقع بآلامه وآماله، والمقاومة لكل عناصر الطغيان والهزيمة والعار من خلال انتماء واضح وصريح لهوية الأمة وتراثها ومستقبلها، مما سنراه بإذنه تعالى على امتداد صفحات البحث.

يبقى بعد ذلك أن أتوجه بالشكر والعرفان للأخوة الكرام الذين ساعدوني بالتشجيع، وتوفير المادة العلمية اللازمة للبحث، في وقت ظننت فيه أن ظروفي الخاصة لن تمكنني من ذلك، إني إذ أشكرهم، وأُقدّر لهم إصرارهم على التواضع ورفضهم أن أذكر أسماءهم هنا، أدعو الله أن يجزيهم عنا خير الجزاء.

وصلى الله وسلم وبارك على الحبيب المصطفى محمد بن عبد الله، وعلى آله وأصحابه والسائرين على هداه إلى يوم الدين، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

حلمي محمد القاعود

الرياض في: شعبان ١٤١٣هـ

فبراير ١٩٩٣م



أحاديث الورد

« ١ »

حديث البحـــر .. حديث الهجرة

[خذيني من نداءات تعذبني وتغربني
خذيني .. رمال الشط تجرحني
نداء البحر يذبحني
فناديني أيا أمـــي ..]

" أحمد فضل شبلول "

(١)

هذا شاعر له مذاق خاص، ومعجم متميز، وبيئة فريدة، إنه «أحمد فضل شبلول»، من مواليد الإسكندرية (١٩٥٣ -. .) واهتمامه الأساسي بالتجارة وإدارة الأعمال، حيث حصل على بكالوريوس التجارة من جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٨، ومارس العمل في دائرة الاهتمام لفترة غير قصيرة، في المعهد الفندقي التابع للشركة المصرية العامة للسياحة والفنادق «إيجوث»، ثم أخذته الغربة، أو الهجرة كما يسميها، إلى الخليج حيث اقترب من دائرة العمل الأدبي والصحفي، ومنذ تفتحت موهبته الشعرية والأدبية، شارك في الأنشطة الثقافية داخل مدينته المحدودة، وعلى مستوى الدولة، والعالم العربي والإسلامي فقد شارك في عضوية هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية، وانضم إلى اتحاد الكتاب في مصر، وصار عضواً في هيئة تحرير «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين»، وأخيراً صار عضواً في رابطة الأدب الإسلامي العالمية ومقرها الهند. كما شارك في تحرير معجم الأدباء والكتاب السعوديين في طبعته الأولى عام ١٩٩٠م.

وواكب هذا النشاط، مشاركات دائمة وغزيرة في الصحف الأدبية داخل مصر وخارجها، ينشر أشعاره، ومقالاته، ورؤاه، وقد تمخضت هذه المشاركات حتى الآن عن مجموعة من الدواوين والكتب، من أبرزها ديوانه: «مسافر إلى الله» وقد نشره على نفقته ضمن سلسلة كتاب «فاروس» بالإسكندرية عام ١٩٨٠، وكتاب «أصوات من الشعر المعاصر ـ جـ١» وصدر عن دار المطبوعات الجديدة بالإسكندرية أيضا، عام ١٩٨٤، ومجموعة «ويضيع البحر»، وصدرت ضمن سلسلة المواهب عن المركز القومي للآداب والفنون، القاهرة، ١٩٨٥، ومجموعة مشتركة مع آخر بعنوان «عصفوران في البحر يحترقان» وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٦، وكتاب «قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة»، وصدر عن هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية عام ١٩٩٣م، وله أكثر من مجموعة شعرية مخطوطة تنتظر الطبع، منها: «إسكندرية المهاجرة» و«الطائر والشباك المفتوح».

أيضا فهناك أكثر من كتاب مخطوط يضم دراسات أدبية ونقدية، منها: «أصوات أدبية من

مصر والسعودية» «وأصوات مضيئة في طريق الأدب الإسلامى المعاصر» و«بحار النغم ـ دراسات في أوزان وبحور الشعر العربى» و«ثقافة اليد ومقالات أخرى».

والشاعر «أحمد فضل شبلول» - كما رأينا بعض ملامح إنتاجه الأدبى - من الذين ثقّفوا أنفسهم، معتمداً على العزيمة القوية، والإرادة الصلبة، والمثابرة الدائبة، حتى صار شاعراً له مذاق خاص، كما قلت في البداية، ويتجاوز دائرة اهتمامه الأصلية في مجال التجارة وإدارة الأعمال. ولاشك أنه قارىء جيّد، يتقن القراءة، ويفقه مايقرأ، وهو ماساعده على أن يقدّمَ ذلك الكم الهائل من المقالات والدراسات، إلى جانب ما يبدعه شعراً.

هناك بالطبع مايمكن أن نسميه بالتطوّر الفكري والفني في مسيرة الشاعر - التي لم تكتمل لديه ولدى زملائه من شعراء السبعينات بعد - ولكننا نستطيع القول إنه تجاوز البدايات التقليدية والقلق التعبيرى إلى مرحلة تتسم بالنضج والإثمار.

ديوانه الأول «مسافر إلى الله»، يشير بصراحة ووضوح إلى أنه يسير على طريق التصوّر الإسلامي، الذى يرفض التجديف والانحلال والغرق في الحيوانية الرخيصة، التي يلحّ عليها بعض السبعينيّين، كذلك فإنه يتعامل مع الأشياء والتصوّرات الأخرى من منظور كلّى، يتجاوز التفاصيل الخادعة إلى الملامح الرئيسية والحقيقية التي تشكّلُ الواقع، أو التي يمكن أن تشكّل المستقبل.

لقد صدَّرَ الشاعر ديوانه «مسافر إلى الله» بقوله تعالى:

﴿والشّعَراءُ يتَّبعُهمُ الغَاوُون. ألم ترَ أنّهم في كلّ وَاد يَهيمُون. وأنهم يَقولونَ مالا يَفْعَلون. إلاّ الذين آمنوا وعَملوا الصَّالحات، وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بَعْد ما ظُلموا، وسيعلمُ الذين ظلموا أي مُنقَلَب ينقلبون﴾[1].

والآيات الكريمة صريحة في توضيح وظيفة الشعر وتعامله مع الكون والحياة والخالق، مما يعنى أن انعطافة شاعرنا نحو المنظور الإسلامى الناضج - رؤية وفنّاً - مسألة محسومة، وبخاصة بعد

(١) سورة الشعراء، الآيات: ٢٢٤ - ٢٢٧.

تلك التهَويمات غير الدقيقة التي لجأ إليها في مرحلة مبكرة من عمره - بحكم التجربة المحدودة آنئذ - مما استدعى الدكتور أحمد كمال زكي « ذاتَ يوم أن يتصدى لهذه التهويمات بالتقويم والتسديد.

ويؤكد على هذه الانعطافة نحو المنظور الإسلامي الناضج - رؤية وفنًّا - ما جاء في الإهداء الذى صَدَّر به الشاعر ديوانه «مسافر إلى الله» حيث يرى أن الخروج من محنة الإنسان المعاصر لن يتحقق إلا بالعودة إلى الله والدين :

[لا خلاص لإنسان هذا العصر
إلا بالرجوع إلى الله
والعودة إلى الدين . .
فإلى من ينكر وجود الله
وإلى من يشعر بوجود الله
وإلى من يؤمن بوجود الله
أهدى «مسافر إلى الله»] .

أيضا، فإن ديباجة المجموعة تؤكد على هذه الانعطافة الإسلامية في الرؤية، حيث يمزج وظيفة الشاعر، أو صاحب الكلمة عموما، بمهمة إيمانية تنطلق من ضرورة أن تكون الكلمة نقية، وأن تكون رصاصةَ صدق في قلب الوَسْوَاس الخنَّاس، وأن تمدَّ غطاءً فوق قلوب الناس؛ لأن اللهَ علمنا أسماءَ الأشياء[1].

وسنعالج المحور الإيماني لدى الشاعر، مع بعض المحاور البارزة في أشعاره في الصفحات التالية إن شاء الله، التي يمكن أن نراها من خلال حديثه الملحّ عن البحر والهجرة والظواهر الجديدة فى مجال الاختراع والتقنية ثم اهتمامه بشعر الأطفال.

(١) انظر: مسافر إلى الله، ص٧.

(٢)

ويمكننا أن نجد المحور الإيماني واضحاً من خلال ماوصفه الشاعر تحت قصائد الإضاءة : إضاءة الجبل ، إضاء الماء ، إضاءة الضوء ، إضاءة الموج ، إضاءة الرمـل ، إضاءة الحب ، إضاءة الجمال .

وقصائد الإضاءة ، تتسم بالقصر ، ويعتمد الشاعر فيها على لمحات خاطفة تؤكد على يقينه الإيماني ، وفي الوقت ذاته ، يطرح من خلالها ملامح هذا اليقين . وقصائد الإضاءة تقوم - كما يبدو من عناوينها - على ظواهر طبيعية ، كل ظاهرة تمثّلُ مفتاحًا يقود إلى الله ، ويدعم الشاعر ذلك بنصّ قرآني يسبق شعره في بعض القصائد ، كما فعل مع إضاءة الجبل ، وإضاءة الماء .

إن الدلالة الإسلامية للظواهر الطبيعية التي يعالجها الشاعر في إضاءاته ، تنطلق من حقائق مبسطة في لغة سهلة ، يصوغها من مفردات الحياة اليوميّة أو مايشبه هذه المفردات في الواقع الكوني أو اليومي الإنساني . ولنأخذ «إضاءة الضوء» مثالاً على طريقة الصياغة التي تربط مابين النعمة الإلهية والتسامي إلى الله ، فمن أول القصيدة إلى نهايتها ، يبدأ الشاعر مقاطعها بالفعل الطلبي "ليكن" ، وهي صيغة المضارع للاستقبال ، مسبوقة بلام الأمر ، ثم يطلب ممن يراها حبيبتـه أن يكـون الضوء طريقًا للتلاقي الروحي :

«فليكن الضوءُ طريقًا
- نعبرُ فوقهُ -
كي نتلاقى بالروحِ
وليكنُ الرملُ صديقًا
- نجلس عندَهُ -
كي نتباهى بالماء ، وبالشفقِ الورديّ» .

وفي المقطع الثاني الذي يعطفه على المقطع الأول - وكل المقاطع التالية معطوفة عليه - يطلب الشاعر أن يكون الموجُ رسولاً للتسامي نحو الله ، وفي المقطع الثالث يطلب أن تـكون الأحرف فوق القلب سطوراً من وله وصلاة ، وفي المقطع الرابع يطلب أن تكون الشمس هدايا لليل

وللشعر وللإنسان، وفى المقطع الأخير يطلب أو يأمر:

«وليكُن القلبُ مرايا

للضَــوْء

وللحُبِّ وللقرآن» . .

ونلاحظُ أن الشاعر يُشير إلى الرمل والموج، وهما من الإضاءات التي يعالجها في قصائد الإضاءة الأخرى، وهى إضاءات متداخلة ومترابطة، وكلها على أية حال تقود إلى الله:

« ماذا لَوْ أدركت

-يا مُبحرةَ القَلْب-

أنَّ الدنيا . .

-لو أشْرقَتْ-

- لو أحْبَبْت-

ستكونُ طريقًا

نحو الدفء

ومعْراجًا .

نَحْو الله»[1]

وهذه الإضاءات بصفة عامة، تحتوى على معجم يستقيه الشاعر من مفردات الطبيعة: الشمس، القمر، النجوم، الضياء، الشفق، السماء، الغسق، السحاب، الطيور، الرمل، البحر، السكون . . . إلخ . والمعجم كما نرى، يتناغم مع التسامي الروحي الذى ينشده الشاعر ويدعو إليه.

وإذا كانت الإضاءات تتعامل من خلال مفردات الواقع أو الكون المحيط بالشاعر والناس، فإن الشاعر يتقدَّمُ مرحلةً أكثر تحديدًا، وتركيزًا مع القضيَّة الإيمانية في أكثر من قصيدة أخرى، وبخاصة القصائد: «من الروح إلى الجسد» و«هذا النهار تجلى لنا» و«الإيمان».

(١) إضاءة الحب، مسافر إلى الله، ص٣٧.

في المقطع التالي، يعلن موقفه القاطع من القضية الإيمانية من خلال تكرار يوقعه في النثرية:

«بيني وبينَكَ الحَيَاهْ
بيني وبينَكَ السَّماءْ
بيني وبينك الصلاةُ والنَّجَاهْ
فلا سَفَرْ
إلاَّ مع الإله
ولا قَدَرْ
إلاَّ مَعَ الذين يَسْجدُون
ولاأمَلْ..
إلا مَعَ الرجوع للدموع»[1].

ثم يزيد هذا الإعلان تأكيدًا من خلال نغمة شعرية ناعمة تختلف عما في المقطع السابق، حين يرى أن الإيمان هوالمكتوب في القرآن، وأنه يجيء بلا ضجة ولااستئذان:

«أجيءُ الآنْ
بلاضَجَّهْ
بلا استئذَانْ
أجيءُ الآنْ
لأسْكُنَ في عيون الودْق
وأمْرَح في أيَادي الرّزْق
فمن منكُمْ ••يُصَادِقُني؟
ومن منكم.. يرافقُني؟
أنا المكتوبُ في القرآنْ
أنا الإيمانُ..؟»

(١) من الروح إلى الجسد، مسافر إلى الله، ص٤٠.

ويستطيع القارىء أن يلحظ في سياق المحور الإيماني لدى الشاعر استخدام معجم يتناسب أيضًا مع سياقه ويتناغم مع معطياته، وتنطلق مفردات هذا المعجم من الرؤية الإيمانية الساطعة التي تتحدث بلاضجيج، ومنها: الصراط، سدرة المنتهى، جنة المستقر، كعبة النور، العرش، القرآن، الدنيا، الآخرة، الاعتمار، الصلاة، الفجر، الودق، السجود، الغفران . . . إلخ، وإن كان يستخدم بعض المفردات النادرة الاستعمال، والمتعددة الدلالة مثل «هطع»، وقد وردت في القرآن الكريم ﴿فمال الذين كفروا قبلك مهطعين﴾[1]، وهى تحمل معانى الإقبال في سرعة، والخوف، ومدّ العنق للنظر إلى الشيء، والنظر في ذل وخشوع، ولكن الشاعر استخدمها بدلالة جديدة مستقاة من الدلالات المعجمية مضيفًا إليها دلالة البحث والاستكشاف، كما نرى في قوله:

«*هَطَع الحَادى يسأل ماءً*
وَجدَ البئرَ وقد جَفَت»[2].

وإذا كانت المفردات في هذا المحور تنتمي إلى سياق متناغم مع الرؤية، فإن تشكيل الصورة يمضي في الاتجاه ذاته، وبخاصة أن الشاعر يملك تشكيلاً متميزًا للصورة، سمته العامة الابتكار والطرافة، فهو مثلاً يقول: «هذا قلبي ياقوتة إيمان»[3] وليس الجديد هنا تشبيه القلب بالياقوتة، فربما كان مسبوقًا إلى ذلك، ولكن إضافة الياقوته للإيمان، جعل للصورة الجزئية طعمًا خاصًا في المحور الإيماني الذى يتميز به الشاعر، ثم انظر مثلاً إلى قوله «تصادقني قباب الفجر تحت النور»[4] حيث جعل قباب الفجر، بما ترمز إليه في الوجدان الإسلامي، صديقةً له تحت النور؛ رمز الأمل والفرح والسعادة، إن بساطة الصورة مع الصورة مع تميزها الشعري تعطي كما قلت مذاقًا خاصًا للغة الشاعر ومعجمه في هذا المحور وبقية المحاور كما سنرى إن شاء الله.

ويخطو الشاعر خطوة أبعد حين يوسّعُ دائرة لغته وصوره بالاستدعاء لقصص الأنبياء كما وردت في القرآن الكريم، لتكون وسيلة أفضل يوصل بها رؤيته الإيمانية وأفكاره الإسلامية إلى

(١) سورة المعارج، الآية: ٣٦.
(٢) النمل يصلي ويبشر بالماء، مسافر إلى الله، ص٢٣.
(٣) صوفية الإسكندرية، مسافر إلى الله، ص١٢.
(٤) الإيمان، مسافر إلى الله، ص٤٦.

المتلقين، ومن ذلك قصة سيدنا موسى عليه السلام، يوم كان رضيعًا قذفتْ به أمه داخل التابوت إلى البحر، ولاتدري ماذا سيحدث له، ولكنها أرادت أن تبعده عن أيدي جنود فرعون الذين جاءوا لقتله مثلما فعلوا مع بقية الأطفال الذكور. وينجو موسى، بل يواجه الكفر (المتشدّد والمتطرف) متمثلاً في فرعون، وينتصر موسى في النهاية بالمعجزة الآلهية حين يضرب بعصاه البحر فينشق عن طريق ممهد، يعبره هو وأتباعه، ولكنه ينطبق على فرعون وجنوده.. (القصة وردت في أكثر من سورة بالقرآن الكريم، راجع مثلاً، القصص: ٢-٤٨، النمل: ٧-١٤، الشعراء: ١٠-٦٧).

الجديد في أمر الاستدعاء الشعري لقصة موسى عليه السلام، أن الشاعر يومىء به إلى المستقبل.. إلى القرن الحادي والعشرين، حيث يصير الإيمان هو الحل في مواجهة الضياع والتخلف والقهر، وهذا مافعله الشاعر في قصيدته «قراءة في كتاب المستقبل» أول قصائد مجموعته «مسافر إلى الله».

والشاعر لايثرثر في قصيدته، وإنما يكتفي بالتركيز على لقطتين سريعتين من قصة موسى عليه السلام أولاهما: مشهد التابوت بعد إلقائه في البحر رضيعًا، وثانيتهما: مشهد شق البحر، وهو نبي. ومنهما يلتقط خيط الإشارة إلى المستقبل، حيث «يصير رصاصة إيمان - تتفجَّرُ عند بلوغ القرن الحادى والعشرين».

ويلاحظ أن الشاعر استخدم ثلاثة أفعال ماضية على مدى القصيدة كلها، بينما أكثر من استخدام الفعل المضارع، ولعل ذلك تعبير عن اهتمامه بالمستقبل فضلاً عن الحاضر. والأفعال الماضية الثلاثة، قائمة في المقطع الأول الذى يقول فيه:

«حين انزلق التابوت إلى أحضان البحر
كان هناك رضيعٌ يتأرجح بين ظلال الموج
كان هناك رضيع يتأرجح فوق ظلال الموج».

وقد تكرر الفعل «كان» مرتين مع تكرار السطرين الشعريين (الثاني والثالث) اللذين اختلف فيهما ظرف المكان: (بين) في السطر الثاني، و(فوق) في السطر الثالث، ولعله فعل ذلك للتأكيد على وحشة المكان، والمستقبل المخيف المجهول.

أما بقية أفعال المضارعة، فإنها تنبىء بالانتصار وتخطى العقبة، في القصة القرآنية، وكما هو مقدر في المستقبل أيضا إن شاء الله.

«يَصْفَعُ وجْهَ الماءِ
فينفلقُ البحرُ اثنين
وتَنْشطِرُ الأرضُ اثنين
ويُسافِرُ في قطراتِ الماءِ الصَّاعدِ نَحْوَ الشَّمْسِ
حيثُ يصيرُ رصاصةَ إيمان
تتفجَّرُ عندَ بلوغِ القرْنِ الحادي والعشْرين».

وأفعال المضارعة - كما نرى في الأبيات - دالة على الحركة والتحول والتغير، مما يعطي انطباعا واثقًا بأن الغد أو المستقبل؛ سيشهد حركةً نحو الأفضل والأحسن، بالرغم من انزلاق التابوت نحو البحر، والتأرجح بين ظلال الموج وفوقها.

والفعل المضارع - مثل البحر - له حضور طاغ، يشكِّلُ رؤية الشاعر، وتجربته الفنيّة. فهو يرتبط غالبًا لديه بالمستقبل، ويكثر في عديد من القصائد، بل يحكم بعضها؛ لدرجة أننا لا نجد فعلاً آخر سواه، على سبيل المثال؛ فقصيدة «مملكة اليقظة» تمتلىء بالفعل المضارع «يولد، يتساءل، ينمو، يصحو، يجمع، يهدى، يترك، يتلوّى، يهاجر، يناجي، يعود، يزرع»، في الوقت الذي لانجد فيه من الأفعال الماضية غير فعلين «شال، تبرعم»، والدلالة هنا أوضح من أن تخفى حيث ينشغل الشاعر بأفعال الحركة والتغيير التي تنسحب كذلك على الفعلين الماضيين إلى حد ما، فهما فعلا حركة في الماضي وإن كانا في الحقيقة يخدمان أفعال الحاضر والمستقبل. فالفعل الأول «شال» يرد ضمن جملة كبرى فعلها الأصلي مضارع وهو «يتساءل» حيث يتحدث الشاعر عن الطفل الذى يولد من لمسات الموت، ويتساءل عن موعد أوّل غصن ينمو، وأول جفن يصحو، وعن موعد أول كلمة «تصّاعد من أفواه الحلم»، وكذلك الفعل «تبرعم» فهو داخل تحت عبارة الجملة الكبرى التي تتساءل عن قدوم الطفل ذي المواصفات التي يبحث عنها الشاعر «**طفل شال على الإبهام - جبل اليأس القتَّال**» وهو أيضا «**طفل في عينيه تبرعم كون. .**» ويكون الفعل الماضى في هذا السياق بصفة عامة، حلما يبحث الشاعر عن تحقيقه في المستقبل، من خلال فعل المضارعة الذي يكون عادة مصحوبًا بالتساؤل والحلم والبحث عن الغد أو الأمل.

ولعل الفعل المضارع يمثّل وسيلة جديدة للحلم بالرؤية الإنسانية الشاملة المرتبطة بالخالق الأعظم، والقائمة على المنظور الإسلامى الصافي، الذي يرى الكون رحبًا يتسع للجميع، ويقوم على الرحمة والمودة، ويرفض اليأس والأثرة، ويقاوم الظلم والقهر، وهو مايجعله في «مملكة اليقظة» يحلم بهذا الطفل الذى يشيل على إبهامه جبل اليأس القتَّال، ويرميه وراء بحار الظن، إنه:

«طفلٌ في عينيه تبرْعَم كَوْنٌ
فيناجي ربَّهْ..
من خَلف حجاب الضَّوْء
ويعودُ شعاعًا ربانيًا
يزرعُ في أعماق الدنيا
أشجارَ الرَّحْمَة، وشُموسَ الحبّ»[1].

وتبقى الذات الإلهية في المحور الإيماني هى أساس التعبير الشعري وموضع الخطاب والمناجاة لدى شبلول، ومع أنه استدعى قصص بعض الأنبياء، مثل موسى ويوسف عليهما السلام، فإن قارىء شعره يفتقد بلا ريب ملامح الشخصية المحمدية بكل ثرائها وخصوبتها وإشعاعاتها..

ولعل ذلك يرجع إلى حالة عامة سادت الواقع الشعري منذ الستينيات واستمرت بصورة ما إلى أيامنا، وقفت من «محمد»، ﷺ، موقفًا غير طبيعي بحكم التوجهات اليسارية الإرهابية والتأثيرات الطائفية المتعصّبة، وقد تحكمت جميعًا في عملية النشر والتقويم، فبدت الشخصية المحمدية منبوذة ومطاردة، وضد حركة التيار السائد، فأغفلها الشعراء عن عمد، أو إيثاراً للعافية، ولعل شاعرنا تأثر بشىء من ذلك رغما عنه.

(١) مملكة اليقظة، مسافر إلى الله، ص١٠.

(٣)

محور البحر بطل الشعر لدى أحمد شبلول، إذا صحّ أن نصفه بالبطولة، فالبحر صاحب حضور واضح وفعّال، والبحر هو العالم الممتد إلى أقصى حدود البصر وما وراءها أمام مدينة الإسكندرية التي ولد فيها الشاعر، وعاش على أرضها وشواطئها معظم حياته وأيّامه، وحملها داخل تجويف قلبه وفوق كتفيه في مهجره سعيًا وراء الرزق أو «الأمان» وشغلته في صحوه وحلمه، وشعره ونثره أيضًا، ولذا نجد البحر حاضرًا بمفرداته المتعددة والغزيرة التي تنبيء عنه وتوميء إليه بدءًا من الماء، والموج، والمد، والزبد، والرمل، والشاطيء (الشط)، والصخور والأصداف، واللؤلؤ والاسفنج، والحوت والسفن، والهلب، والساري، إلى النجوم والنورس والترام الأزرق، والكورنيش والغيم والصحو والمطر والريح، والإسكندرية بما تمثله من كيان أكبر يضم البحر ومفرداته جميعًا.

وتبدأ مظاهر حضور البحر ومفرداته، في عناوين بعض مجموعاته وقصائده، وتتسلل بكثافة ضخمة إلى نسيج بنائه الشعــري صورةً وتركيبًا ومعنىً، فهناك مجموعة «ويضيع البحر»، والمجموعة المشتركة «عصفوران في البحر يحترقان» والمجموعة المخطوطة «إسكندرية المهاجرة»، ثم هناك قصائد تحمل عناوين: «صوفية الإسكندرية، رياح، الساري لايعبأ إلا بنجوم تاهت، النمل يصلّي ويبشّر بالماء، إضاءة الماء، إضاءة الموج، إضاءة الرمل، البحر والبنايات الشاهقة، كليوباترا ومفتاح البحر، مليكة البحار، كان البحر، ويضيع البحر، غَرَق، سؤال البحر، نداء البحر، المدّ، إلى فتاة اسمها الإسكندرية، إسكندرية المهاجرة، الحيتان... الخ».

أما البناء الشعري من خلال البحر ومفرداته، فنماذجه تطغى على معظم القصائد، التي سنرى بعضها في قراءتنا.

بيد أن الملحوظة المهمّة في هذا السياق أن الشاعر يطول نفسه الشعري مع الحضور الطاغي للبحر، ولعل ديوانه أو مجموعة «ويضيع البحر» خير مثال، حيث يسترسل الشاعر في رصد التفاصيل اليومية للحياة في الإسكندرية أرضًا وبحرًا، وتاريخًا وواقعًا، ومستقبلاً أيضًا.

ثم إن الشاعر يطوّر من أدواته فيستخدم البناء الدرامى القائم على القصة أو الحوار أو الاستفهام الإنكارى خاصة، معتمداً على خطاب الحبيبة التي قد تكون الإسكندرية أو الوطن أو هما معاً . . وبالطبع فإن القارىء سيجد «كاف المخاطب» المكسورة تغمر خطاب الحبيبة في ثنايا مقاطع بل قصائد عديدة، محورها البحر ومفرداته.

والآن ماذا عن البحر؟

البحر لدى شبلول مرفأ وراحة للمتعبين والضائعين والتائهين بصفة عامة:

«افتحي بحرَكِ الآن للمُتْعبينَ

وللضَّائعين

وللتَّائهينَ

وللهاربينَ من الموت»(١).

والبحر بصفة عامة أيضاً، يمثل معيناً للطهْر والاغتسال، ومصدراً للفرح البهيج:

«في كلِّ صباحٍ أتوضَّأُ من عَيْنَيك

وأُغنّي للبحر . .»(٢).

والبحر بصفة خاصة هو الصديق الذي يعانق صديقه ويجالسه وينادمه ويبش في وجهه، وهو أيضاً شباب مثل صاحبه، وها هو الشاعر يبكيه ويرثيه أويرثى نفسه بالفعل الماضي «كان»:

«كنتُ أعانقُ هذا البحْر

وكانَ البحرُ يعانقُني

كنتُ أُجالسُه، فينادمني

ويَبشُّ - صباحًا - في وَجهي

وأَبشُّ - مَساءً في قَسَماتِ مفاتنه

كنتُ أعَانقُ هذَا البَحْر

(١) البحر والبنايات الشاهقة، ويضيع البحر، ص٥، ٦.

(٢) فظايا الزمن اليومي، ويضيع البحر، ص٧٧.

«البحرُ شبابٌ»[1].

والبحر بصفة خاصة أيضاً، هو بداية الشاعر: «أبدأ.. حيثُ يكونُ البحر» وهو كذلك حلمه كله أو بدايه حلمه: «مازال البحر بداية حلمي»[2].

وعندما يضعف الشاعر في مواجهة الحياة يشعر أنه خان البحر، ولم يكن على مستوى الوفاء والأمانة بالرغم من الظروف القاهرة التي قهرته وقهرت جيله:

«الآنَ أخونُ البحر وعينيك»[3].

وعندما تتوهج عزيمته مرة أخرى بالإرادة الصلبة والعزيمة القوية، فإنه يعود إلى البحر، ويقدّمُ أوراق اعتماده مكافحاً صلباً، ومعتذراً عن لحظات ضعفه من قبل:

«قلتُ: أعودُ إلى البَحرِ وعينيكِ..
أقدّمُ أوراقي لرمالِ الفجرِ الذهبيّةِ»[4].

بيد أن البحر يتحول إلى عالم كامل تبدو من خلاله القضيّة العامة التي تعيشها الأمة أكثر بروزاً ووضوحاً، ولعل قصيدته «كليوباترا.. ومفتاح البحر»[5] تلخص مأساة جيل شبلول وبقية الشعب مع حظهم التعس، وهى مأساة لاتحتاج إلى فلسفة معقدة للتعرف على ملامحها، ولكن الشاعر يقدمها في «بساطة صعبة» - إذا صحّ التعبير - مستخدماً بعض الملامح القرآنية في مجال الإعجاز والقصّ التاريخي، وهى ملامح تنحاز إلى الطهر والصدق والإخلاص، وغني عن البيان هنا أن كليوباترا في القصيدة رمز للوطن، ورمز للإسكندرية خاصة، ويبدأ الشاعر في مخاطبتها هكذا:

«أخرجتُكِ من ضلعي الآنَ
فلا تَبْتئسي»

---

(١) كان البحر، ويضيع البحر، ص٤٢.
(٢) قصيدة مستنى أمراض العصر، ويضيع البحر، ص ص٤٧ - ٤٨.
(٣) قصيدة لاتنتظرينى، ويضيع البحر، ص٥٢.
(٤) قصيدة هل تقبلنى عيناك، ويضيع البحر، ص ٥٦.
(٥) مجموعة ويضيع البحر، ص ٢٢ ومابعدها.

وكأنه يشير إلى وحدة الجذر التي تجمع الوطن والإنسان في مصر، مثل الوحدة التي جمعت بين آدم وحواء. إنها علاقة حميمة، ولكن: هل للإخراج - وليس الخروج - دلالة خاصة في ذلك الحين (عام ١٩٨٤)؟.

ثم نراه كأنه يعتذر عن هذا الإخراج بالحديث عن أعوامه التي منحها لها قبل الميلاد وبعد الهجرة ثم يُقْسِمُ أمام الجبل بأنه الطاهر والصادق، وأنه حمل الألواح على كتفيه وهبط إليها، ثم يطرح سؤالين:

«من أشعلَ هذي النيرانَ؟

«ومن سَرَقَ النعلين؟»

كأنها إشارة إلى النيران التي بحث عنها سيدنا موسى عليه السلام، والنعلين اللذين قيل له اخلعْهُمَا ﴿إني أنا ربُك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى﴾[١].

ثم يتوجه إلى كليوباترا . . أو الوطن / الحبيبة آمرا:

«قومي للبَحْر اغْتَسلي

قَدْ فاحَتْ رائحةُ اليُود الآنْ»

الاغتسال رمز للتطهر والنظافة، واليود دلالة أعمق على نقاء الجو وبكارته، بيد أن الشاعر يستدرك على أمره، ليضعنا في مواجهة مع المحنة التي يعانيها هو وشعبه:

«ولكنْ . .

لَيسَ البحرُ هُو البحر

وكفى ليستْ بيَضْاء

وليس النعلان هما النعلين

فماذا تنتظرين؟»

هذا الاستدراك اعتراف بالواقع الذى تغير، فلم يعد البحر هو البحر، والكف التي قيل

(١) سورة طه، الآية: ١٢.

لموسى: ﴿وأدخل يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء ..﴾[1] ليست هي أو لم تعد بيضاء، وكذلك النعلان اللذان خلعهما ليْسَا هُما النعلين! إنها فجيعة بلا شك، أن يكون البحر رمز الطهر قد تغيّر، ولم يعد صالحًا للاغتسال، ولم تعد لرائحة اليود قيمة؟.

إن هذا الملمح المركّز لمحنة الشاعر والأمة يتفرع بعدئذ، إلى تفاصيل تتحدث عن سرّ التغير الذى أصاب البحر، فهناك الذين خطفوا أنوار العين؛ وأحلام البقرات السبع، والذين مزّقوا كل القمصان، وأكلوا الذئب على مائدة الصديقين (كأن الشاعر يطرح مفارقة للجريمة التي تمت ضدّ سيدنا يوسف عليه السلام، والجريمة التي تمت في زمان الشاعر ضده وضد جيله، مع الأخذ في الحسبان أن جريمة الحاضر أشدّ وطأة وأكثر خطورة وأبشع إيذاء من جريمة الماضي).

ويتابع الشاعر الحديث عن الماضى والحاضر بالنسبة لكليوباترا / الإسكندرية / الوطن / الحبيبة، فيشير إلى قلعة قايتباي والأحجار الصامدة، رمز التحدي والظفر، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى الحاضر ليؤكد مرّة أخرى أن «البحر ليس هو البحر»، وأن العصا «التى تلقف ما يأفكون» قد سرقت، وأن الكف ليست بيضاء.. وبالرغم من تردد الشاعر بين الماضي، والحلم بصنع تاج للحكمة ومكتبة للبهجة ومنارة للمعرفة، فإنه يؤكد مرّةً ثالثة «أن البحر ليس هو البحر» - ويكرر الشاعر على مدى القصيدة الفعلين المضارعين «أقرأ» و«أفتح» خمس مرات في صيغة الحال، معبرًا عن الإحباط الذى يحطم كل أحلامه، حيث يتساءل بعد أن يفتح صفحات الموج، ويقرأ نفسه، ويقرأ عيون كليوباترا أيضا:

«أفتحُ صفحات الأمواج

وأقرأُ نفسي

أقرأ في عينيك

ماذا يا كليوباترا..؟

«الأكلادورُ..؟»

العطر الباريسيُّ!

مساحيقُ الكلماتْ!

(١) سورة النمل، الآية: ١٢.

أقراصُ الرغبة !

أزياءُ الصيفِ !

أفلامُ الجنس !

رصيدُ العملات الحرّة !

ماذا ؟ »

القراءة تكشف عن واقع غريب لم تعرفه كليوباترا من قبل، ومعجم غريب لم تعرفه لغة الشعر من قبل، إنه واقع مليء بالزور والباطل والجانب الحيواني من الإنسان، ومليء أيضا بمعجم صنعته ظروف هذا الواقع، لقد استخدم الشاعر مفردات الأكلادور (طلاء الأظافر)، العطر الباريسي، المساحيق، الأقراص، الأزياء، الأفلام، رصيد العملات، لتدخل قاموس الشعر، وتصنع معجماً شعريًا في واقع غير شعري، وقد سبق «نزار قباني» إلى استخدام بعض المفردات التي دخلت لغتنا بالتعريب أو النحت أو الاشتقاق مثل : الفستان، الجريدة، السيجارة . . . إلخ، وأكسبها خصوصية شعرية، وها هو «أحمد شبلول» يستخدم كلمات مشابهة، كما رأينا في المقطع السابق، أو في قصائد أخرى وكثير منها يستقيه من عمله الإدارى أو الواقع الاجتماعي، مثل توقيع حضور السادة، إجازات المرضى، قرارات التعيين، ملفات الخدمة، تصحو «التسوية» على لحني، رصيدى ببنك الحياة سؤال بغير فوائد - يقصد فوائد البنوك - الكورنيش، الكبائن، الهلب، مساء الخير، صباح الخير.

وتبدو هذه الكلمات - أو معظمها - لاشاعرية فيها، أو يشكّلُ استخدامها نوعًا من الغرابة أو النشاز أو التقريرية، ولكن الشاعر، يعتمد على استخدام البحور المتدفقة التي تتيح له التعامل مع هذه المفردات بما يدخلها من زحافات، وبخاصة في البحرين «المتقارب والمتدارك» اللذين أكثر شعراء السبعينيات من استخدامها والنظم على تفيعلاتهما. ثم إن هذه المفردات - بعدئذ - تعطي صورة مطابقة أو معادلة للواقع - تعين الشاعر على تقديم رؤيته بأنسب الوسائل الّتي يراها ملائمة.

ومع أن الشاعر يقرأ صفحات الواقع، ويستمرّ فى استيعاب مايقرأ، إلا إنه يعلن أنه أغلق صفحات الأمواج، ثم يتحسس «مفتاح البحر» الذى قرنه باسم «كليوباترا» في عنوان القصيدة،

فهنا المفتاح يحمل السر، والأمل . . سر المحنة وأمل الخروج منها . . وهاهو يستحث كليوباترا – وفقًا لمايوحى به مفتاح البحر – كي تقوم من رقدتها «الآن» لأنهم – من هم ؟ – آتون أو قادمون :

«النارُ في العيون

والناسُ غارقُون

في يومهمْ

في لهوهمْ

في غيِّهم . . هُمْ يَعْمَهُونْ

قومي الآنَ . . فهم آتون»

ونلاحظ أن فعل الأمر «قومي» المقترن بلفظة «الآن» الذى تكرر في القصيدة مرتين يوحي ، وكأن الشاعر يتوسل إلى «كليوباترا» أن تستيقظ وتتحرك وتنهض ، بعد أن أدرك مدى الخطورة التي تحيط بها من أولئك الذين خطفوا منه أحلام البقرات السبع ، وسرقوا النعلين ، وتركوا له حفر الأسفلت وصديد الأتربة وعوادم سيارات السادة وقيء النسوة عند الحمل ؛ وقطعوا الأثداء الفارغة ، وخطفوا أرغفة الجوع ، وخلفوا زبد الأوهام وجهل «الأسماك بماضيها!» .

ويرتد الشاعر نحو تفصيل أكثر لما جرى لكليوباترا/ الحبيبة / الوطن/ الإسكندرية ، ويترك التعبير بالمضارع إلى التعبير بالماضي ، وبدلاً من الفعل «أقْرأ» يستخدم الفعل «قرآ» ، ويسنده إلى ضمير الجماعة الغائب ليكشف عن بشاعة المحنة وقسوة الاستلاب التي يعانيها جيله :

«قَرأوا . . لي

أغلفَةَ الكتب المدْسُوسَة

وعناوينَ المنْفى

وتراثَ التعذيب المنصوص عَلَيه

واللامنصوص

قرأوا . . لي

تركوا . . لي» . . . الخ .

ومع إغراء المباشرة والخطابة، وخطر الانزلاق في النثرية الذي يساعد عليه البحر الشعري في القصيدة، فإن الشاعر يتدارك نفسه مرة أخرى، وينتقل بذكاء من رصد الواقع المأساوي ليتحسّس مرّةً أخرى «مفتاح البحر»، ويفتح «صفحات الموج» ويضم «قلعة قايتباي» رمز الصمود والمقاومة، ويبشّرُ بالأمل القادم، ويستحث «كليوباترا» من جديد على النهوض، لأن معالم الموقف لابد أن تعود إلى أصولها وطبيعتها:

« فالبحرُ هُوَ البَحْرُ
وكفى أضحتْ بيضاءَ
فهيّا .. ياكليوباترا ..
إني أخرجتُك من ضلعي الآنَ
فلا تَبْتئسي».

لقد صار «البحر هو البحر»، بعد أن ظل على مدى القصيدة «ليس البحر هو البحر» .. البحر إذن رمزٌ لأمل عظيم بقوته وصفائه وطهره، حين يعود لطبيعته الأولى، ولكنه يتحول إلى رمز آخر حين يتخلى عن هذه الطبيعة، حيث يصير قرينًا للآلام والأوجاع والقهر العظيم!

إن الشاعر على مدى قصائد عديدة يجعل من البحر محوراً يمثّلُ التاريخ والجغرافيا، والماضي والحاضر والمستقبل، والفرح والعذاب، بل إننا نستطيع أن نلخص رؤيته فيما يسميه تاريخ البحر، من خلال سطر واحد، ورد في قصيدته «الإسكندر القادم»:

«منذُ زَمَان .. وأنَا أقْرأ تَاريخ البَحْر»(1).

(٤)

الهجرة خارج مصر، ظاهرة جديدة على المصريّين، لم تحدث بتلك الصورة الواسعة النطاق من قبل، والشاعر «أحمد فضل شبلول»، واحد من الملايين التي تركت الوطن بحثًا عن «الأمان»

---

(١) «ويضيع البحر»، ص٣.

- بكل مايرمز إليه - والأمان في صورته العامة هنا، هو مبلغ من المال، يوفّر بعض أساسيات الحياة وأهمها «السكن» : منزلاً صغيرًا، أو شقة.

ولأن المصري بطبيعته، وعلى مدى التاريخ، يرتبط بأرضه وموطنه، فإن الهجرة حدث جديد ارتبط بتغيّر الشخصية المصرية لأسباب عدة لامجال للحديث عنها هنا، وإذا كانت بعض الجنسيات الأخرى تتأقلم في مهاجرها الجديدة، وتتكيّف مع الأمر الواقع، وتكاد تنسى الوطن وذكرياته، فإن أغلب المصريين مشدودون رغمًا عنهم إلى بلدهم، بصور عديدة، لعل أهمها ذلك «النواح» المكتوم والمستمر، على الفرقة والغربة، وما أكثر الأشرطة والرسائل، والاتصالات الهاتفية والبرقية التي لاتكف ولاتنقطع اتصالاً بالوطن ومواطنيه.

وقد عبَّر «أحمد فضل شبلول» عن تجربة الغربة التي عاشها مع جيله، بصورة لاتنفصل عَمَّا يجري في الوطن، معتمدًا على التفاصيل التي عالجها من قبل. بل إن هذه التفاصيل تتألق وتزداد بروزًا ورسوخًا في ذاكرته الشعرية - إن صحّ التعبير - ويعود البحر - ومعه الإسكندرية بالطبع - إلى الحضور بوصفه أوضح التفاصيل الوطنية وأكبرها، ولعل قصيدة الشاعر «إسكندرية المهاجرة» من أفضل القصائد التي حملتْ تجربة الغربة والهجرة، التي يمثل البحر حجر زاويتها بكل مايرمز إليه البحر من وطن وصفاء وأمل :

«*البحر . . ذلك البريقُ في دمي*»

هكذا تبدأ القصيدة بالإشارة إلى البحر، ومايمثله بالنسبة للشاعر، هذا البحر الذى صار بريقًا في دمه، جزءًا من تكوينه، بل هو حياته إذا شئنا معنىً آخر، ثم يقدمه في صورة غريبة بعد هذا البيان الأولى :

«*تثَاءَب الآنَ على سَواحل الزَّمَانْ*»

ولأن البحر يتثاءب، فإن الشاعر يشرح لنا سرَّ تثاؤبه الذى يشي بأمر غير عادى :

«*ولم أكُنْ هُنَاك وقْتَهَا*
كنتُ في الطَّرِيق نحْو لُعْبَة الأمَانْ»

لعبة الأمان، هي الأمر غير العادي، وهي الهجرة بحثًا عن المال الذي صار وسيلةً أوهدفًا لتأمين الحياة، ويصف الشاعر حال البحر، ومشاعره المضطربة تجاهه، عندما قرَّرَ الغربة والذهاب إلى بلاد الهجرة وفجيعته بفراق البحر في بكائية شجيَّة مؤثرة:

«تركتُهُ وراءَ ظَهْري بَاكيا
وكل مُوجة تَشُدُّني لها
خَلَعْتُ جلدي في المساء
وارتميتُ في الرّمال
ليْست هي الرمالُ
إنَّما .. السعيرُ والسَّرَابُ والمحالْ
بكيتُ بحري .. والبريقُ في دَمي
تفجرتْ دموعُ وردَتي
وواصلتْ نشيجَها بوابةُ الوطَنْ
... وذكرياتُ الطفل فوق صَخْرة المحنْ»

وبعد هذه المرثية الحزينة تتشكَّلُ في القصيدة أحوال الهجرة، وخاصة الإحساس بالقلق وعدم الأمان وفقدان البحر والفكر معًا؛ ولكن الشاعر يقدم لوحة «بانورامية» تعبّر عن محنته وحيداً في دار الهجرة، ومايعانيه من ألم الغربة، وفى مقابلها يعيش - خيالاً - الإسكندرية المهاجرة، وكأنها هي التي هجرته أو هاجرت منه - ولم يغادرها هو - وبقى صابراً ينتظرها بالرغم من أن المنتأى عنها - على أرض الواقع - واسع وعريض؛ وها هو يبنيها من جديد، ويستعيدها - في خياله - شوارعَ وحدائقَ ومصيفًا وشواطىءَ وفصولاً:

«واسكندريةُ المُهاجَرةْ
بَنَيْتُها كما هي
تلألأتْ في مُقْلَة الصِّحَابْ
شارعًا فشارعا
تحدثتْ إلى عيونهم حَدَائقُ الرَّبيع والخَريفْ
وضجّةُ المصيفْ

توهّجتْ في الذكريات أزمنةٌ
وأمْكنَةْ
وأغنياتٌ عنْ شَواطىء الهوَى
ورِقّة القمرْ
وعَن بداية الشتَاء والمطَرْ
من . . منكمو . . ياأهلَ هذه المدينة المهَاجرَةْ
- مثْلي -
بلا شتَاء
أوْ مَطَرْ . . ؟
من منكمو . .
بلا سَماءَ أوْ بحَرْ . . ؟

وكما رأينا ؛ فإن الشاعر يربط الغربة بفقدان البحر ، أو فقدان الإسكندرية ، ولكن البحر يبقى هو الرمز الأقوى والأعم والأشمل ، ويبدو فقده فجيعة لامثيل لها ، وهو ماجعل الشاعر يؤكد على هذا المعنى من جديد في ختام قصيدته «إسكندرية المهاجرة» :

«البَحْرُ في دَمي
واسكندريةُ المهُاجرَةْ
تَبيتُ في فَمي
وتَسْتَحمُّ في ضُلوعي
وترتمي
على رمال غرْبتي» .

ونستطيع أن نؤكد على أن الشاعر قلّب هذا المعنى كثيراً في أكثر من قصيدة ، تعبيراً عن يقينه بأن الغربة هي ضياع البحر - تذكّر دلالة عنوان مجموعته «ويضيع البحر» - كما أن البحر في الوطن يظل أيضا مجالاً للتعبير عن هموم الشعب والأمة بالرغم من الغربة والبعد عنه ، ولنقرأ هذا الحوار الذي يدور في الغربة من جانب واحد :

«تسألُني الصحراءْ

هل كُنتَ تغادرُ أحْبابَك

بَحْرَكَ . .

شطآنَك . . وسَماءَك

قلبَك . . لولاي ؟

تسألُني الصَّحْراءُ صَباحًا ومَساءْ

فأغادرُها . .

وأيمّموجْهي شَطْرَ البَحرْ

فتهربُ منّي الأمواجُ

وتدخل في سرداب الرمل النائي . . .»(١)

(٥)

ثمة بعض النقاط التي أودّ أن أشير إليها على عجل في ختام الحديث عن شعر شبلول، وهي تتعلق بتناوله للظواهر التكنولوجية والفضائية الحديثة، والشكل الشعري، وأدب الأطفال.

أولا: مايتعلق بتناول الظواهر التكنولوجية والفضائية الحديثة أو المخترعات الجديدة يكشف عن اهتمامات الشاعر العلمية والتعبير عنها من خلال وقوفه عند بعض ملامحها الساطعة مثل الكمبيوتر (الحاسوب) ووحدة القياس للجرعات الإشعاعية (جراى)، والكواكب والمذنَّبات مثل قصيدته (ماقاله لي المذنَّب هالي)؛ وقصيدته عن الكوكب نيبتون و. . . والشاعر يربط التقدم العلمي المذْهل الذى وصلت إليه الإنسانية بالواقع الروحي للإنسان الذى يزداد تخلفًا في القيم والأخلاق وعلاقات التعـايش، والجديد في المسألة لديه أنه يستخدم معجمًا علميًا في التعبير عن رؤيته من قبيل: التخمّر، والتليّف، والتأين والتكلّس والإشعاع والأورام، والنيترون والكربون والجزىء والخليّة السرطانيّة والنواة والمدار والتلسكوب والحيود، ولاشك أن مثل هذه الألفاظ تمثل نقلة في المعجم الشعرى بحكم جدّتها، وتكمن قيمتها في التعبير عن الدلالة العامة للقصيدة

---

(١) قصيدة «تتفجّرُ تحتي زمزم»، ديوان إسكندرية المهاجرة - تحت الطبع.

أو المعنى الشعري بصورة أخرى، ولعل السطور التالية تكشف جانباً من هذه الدلالة:

يَخْتَمِرُ الإِشْعاعُ بكَفّي
تَسْقُطُ مني حَنْجَرَتي
تتلَفُ أفكاري، أوْردتي
ويهاجر أنفي
تتأين تفاحةُ حبي
تتكلس أزهار الأرحام» ... إلخ[1].

وبصفة عامة، فإن رؤية الشاعر للمنجزات العلمية الحديثة تبدو متشائمة، وأكثر ميلاً للحزن على ضياع الحب والإحساس والأحلام والذكريات الجميلة، ولعل هذا يتضح بجلاء في قصيدته «الحاسوب وأحلام الدوائر»[2]، حيث يختتمها بتساؤل فيه التحسّر والدهشة والإحساس بالإحباط من خلال مفارقة واضحة:

«فلماذا
يَرْحَلُ الحاسُوبُ في عُمْقِ البَصَائرْ
ويصادِرُ
كلَّ أحْلامِ الدَّوائرْ؟!»

ويحسب للشاعر أنه يرتاد مثل هذا المجال في تفاصيله ومفرداته التي ارتبطتْ بحياة الناس، على العكس من آخرين سبقوه، تناولوا الموضوع في إطار عام يرتبط عادة بالموقف من العلم، أو المدنية ... إلخ.

ثانيا: ما يتعلق بالشكل الشعري، وقد اعتمد الشاعر في معظم قصائده على شعر التفعيلة الذى يستخدم فيه القافية أحياناً، ويجنح في بعضه الآخر إلى شيء من «التدوير»، وأقول شيئًا من التدوير، لأنه يعتمد على إطالة بعض الأبيات في بعض القصائد، دون أن يكون التدوير هدفًا له في حد ذاته، وهو قليل على كل حال.

(١) قصيدة جراى - المساء ١/٩/١٩٩١.
(٢) مجلة الفيصل، أكتوبر ١٩٩٢.

وللشاعر بعض القصائد العمودية القليلة أيضًا، ولعلها تنتمي إلى بدايات شعره، ومن المفارقات أن هذه القصائد تكاد تخلو من النثرية أو الحشو مما نرى آثارًا له في بعض قصائد التفعيلة، ولعل قصيدته «المدّ»[1] خير مثال على ذلك، ويقول فيها:

تركتُ هناكَ لؤلؤتي ومملكتي
وعدتُ اليومَ منهوكا من السَّفَر

تركتُ هناك أوراقي ومَحْبرتي
وُعدتُ أسائلُ الشطآنَ عَنْ قدري

فيسخرُ من حروفي صوتُ أمطاري
ويصفعُني رذاذٌ واثقُ البصر

فأمشي في عيوني حيرةُ البَشر
وفي رأسي ملايينٌ من الفكَر

أنا وحدي سَبقتُ رياح أشرعتي
أنا وَحدي طُردتُ الآنَ من سفَر

أنا وحـدي بلا نور ولا نار
أنا وَحدي بلاَ صَدَف، بلاَ حجر

وكان معي ضياءٌ ظَلَّ يؤلمني
فقالوا عن ضيائي: خيبةُ الشَّرَر

وقالوا عن بحاري إنهَا وَهْمٌ
شربتُ الوهمَ فانقلبَتْ به صوري

وُعدتُ هُنَا بلا سؤل ولا حلُمٍ
فكيْفَ أقابلُ الأيَّامَ يا خَبَرى .. الخ

وتبدو القصيدة، كما نرى، مفعمة بالموسيقى المؤثرة والنغمات الأسْوانة، في أداء محكم تقوده السيطرة الجيدة على الوزن والقافية معًا، ومن خلال تصوير حيّ تتعانق جزئياته لتصنع صورة شاملة لذلك الإنسان الذى يعانى الاغتراب والوحدة والفقد والوجد.

لقد آثر معظم شعراء السبعينيات أن يتحركوا من خلال شعر التفعيلة، ومن خلال بعض البحور الصافية القليلة، ولكن المجال أمامهم في الشعر العمودي وبقية البحور الصافية والمركبة، أكثر رحابة، وأغنى موسيقي، وأقدر على حمل العديد من تجاربهم ورؤاهم، ولعل قصيدة «المد» التي أوردنا معظمها، تكشف عن إمكانات الشاعر في مجال الحركة الشعرية الأعمق والأكثر رحابة.

ثالثاً: مايتعلق بأدب الأطفال، والشاعر «أحمد شبلول»، قد بدأ محاولة جديدة يشترك فيها مع بعض زملائه من شعراء السبعينيات، مثل حسين على محمد، وأحمد زرزور، في الكتابة

---

(1) ويضيع البحر، ص ١٢٥.

الشعرية للأطفال، وقد علمت أنه بسبيل إنجاز ديوان بأكمله كُلّف بإعداده، ولكني اطلعت على بعض قصائده المخطوطة، وأحسب أنها تجربة لابأس بها، وتحتاج إلى المزيد من الصقل والإضافة.

إن القصائد التي يكتبها شبلول، ليست للأطفال الصغار، إنما للأطفال فوق الثانية عشرة، الذين يعون الواقع من حولهم بصورة أفضل من الصغار، ولذلك كتب لهم عن بعض المعالم المحيطة بواقعهم مثل: المسجد، الكتاب، القطار، الباب . . . إلخ وفى كل قصيدة يتناول مايمكن أن يعد تعريفًا بالمعْلَم الذى يتحدث عنه، ويشير إلى أهميته وجذوره وأبعاده ومايمكن أن يُستفاد منه مستقبلاً إلى غير ذلك مما يتعلق بالمعْلَم، في إطار وصفي، يرى الشاعر أنه مناسب للطفل فوق الثانية عشرة، وإن كان ذلك لا يمنع بحال، أن هذا الطفل والأكبر منه فضلاً عن الأصغريحتاج إلى القصة في داخل القصيدة، وهو ماتبعه «حسين على محمد» في قصائده للأطفال، إذ جاء بها على هيئة أقاصيص أو حكايات تعالج الأغراض التي وضعها هدفًا لقصائده.

بيد أن ذلك لايقلّلُ من قيمة التجربة التي يخوضها «شبلول»، فهي تجربة مفيدة، وبخاصة في المجال التعليمي والمدرسي، ولنأخذ قصيدة «الباب» نموذجًا لذلك، فهو يبدؤها بطريقة ذكية تعّرف بالباب، من خلال الدخول والخروج والفتح والإغلاق، يقول فيها:

« أَدْخُلُ مِنْ هذَا البَابْ
أَخْرُجُ من ذَاكَ البَابْ
أَفْتَحُ بَابي للأَصْحاب وللأَحْبابْ
أَغْلقُهُ في وَجْه الإنسان الكذَّابْ
أَفتَحُهُ للأَحْلام وللآمَال وللألبابْ
أَغْلقُه في وجَهْ اليأسْ،
وَوَجْه الخَوفْ،
وَوَجْه المرْتَابْ»

ثم ينتقل بعدئذ إلى وصف للباب مم يصنع وكيف يطلى، ثم يوضح أن كلمة «الباب» تستخدم دلالة على أبواب الكتاب التي تضم فصولاً، ويتحدث عن معنى «باب» في علم الجغرافيا، ودلالتها على بعض البلدان والأماكن، ويشير إلى مكونات كلمة الباب في الأبجدية، ويستطرد إلى مفهومات الكلمة في أكثر من مجال ومكان في الدنيا والآخرة، رابطًا كل ذلك بقيم ومفاهيم يسعى لتوصيلها إلى الأطفال:

«اللّهـمّ
أَدْخِلْنا من أبوابِ الجَنَّةْ
أَبْعِدْنا عن أبوابِ النارْ
أدخِلْنا منْ بابِ المسْجِدْ
أَدْخِلْنا مجتمعينْ
لنصلّيَ، نركَعَ، نَسْجُدْ
لا مُفْتَرِقين»

ويختم قصيدته بما يذكر بالبداية، حيث الدخول والخروج من الأبواب مقترنًا بتحريك المشاعر والأفكار:

«نَدْخُلُ منْ هَذَا البَابْ
نَخْرُجُ منْ ذَاكَ البَابْ
نَفْتَحُ بَابَ المسْتَقْبَل
بالحُبِّ وبالإيمانْ
بالعِلْم.. وبالأَحْلامْ».

وعلى أية حال، فإننا ننتظر أن تكتمل التجربة الشعرية في هذا المجال، والتي تمثّل للشاعر، ولغيره من الشعراء فرصة حيويّة، للخروج من دائرة مخاطبة الكبار بكل مايعتمل في هذه الدائرة من تناقضات ومفارقات، إلى دائرة مخاطبة الصغار، فهم أحوج إلى الأدب الرفيع شعراً ونثراً بعد أن طال إهمالهم، ولم يلتفت إليهم إلا القليلون وبخاصة في مجال الشعر.

وبعد . .

فإن «أحمد فضل شبلول»، مازالت أمامه فسحة ليقدم لنا إنتاجًا شعريًا جديدًا يعمّق من رؤيته في اتجاهات جديدة، ويفسح المجال لتجريب أدوات وصيغ وأشكال تحمل رؤيته إلى آفاق بعيدة، وإذا كانت «الهجرة» قد قلّلَتْ من إنتاجه الشعري إلى حدّ ما، بسبب مايحيطها من ظروف وملابسات واهتمامات، فإننا نأمل أن يستعيد المبادرة مرة أخرى، ويتدفق نهرًا عذبًا يفيض، حتى يصل إلى البحر، ذلك البريق في دمه، ودم جيله أيضا.

** ** **

« ٢ »

حديث العـين . . حديث الكلمة

[يا ساحرة العينين ../ يا سيدة التاجين، القطرين.
مهما ماتت في عيني النظرة ..
لا تقصيني عن عينيك
أبصر وجهك في قلبي
أبصر وجهك في قلبي
أبصر وجهك في قلبي]

" جميل عبد الرحمن "

(١)

جميل محمود عبد الرحمن (١٩٤٨- . .)، من أبناء سوهاج بالصعيد الذين فرض شعرهم حضوره على المتلقي، لما يحفل به من رؤية صافية نقية، وأداء فني متميز، وبالرغم من أنه تلقى تعليمه في مجال التعاون أو الدراسات التعاونية، فإنه كان منحازاً للّغة العربية وأدبها، مدار هوايته وملتقى حبّه، ولنا أن نتصوّر الجهد الذي يبذله عاشق للّغة وأدبها، ليكون واحداً من شعرائها، والناطقين بحروفها نطقًا فنيًا - إن صح التعبير - ومع كونه في بيئة بعيدة نسبيًا عن مركز الحركة الثقافية والأدبيّة، إلا إنّ عشقة للغة وأدبها جعله يقرأ ويتعلّم ويدرس، ثم تستوعب موهبته هذا الذي دَرَسَهُ وتعلّمه وقرأه بجهده الذاتي، ليتمخض الأمر في النهاية عن شاعروشعر، شاعر مرهف الحسّ والوجدان يلتحم في هموم وطنه وتلتحمُ همومُ وطنه فيه (هارباً منك أعْدو لعينيك) و(ابحثي عني لديك / سائلى . . في كلّ أيك)، وشعرتذوبُ فيه حشاشةُ القلب المتيّم بحبّ الوطن، والمحترق بعذاباته وأنينه:

«ومازال الخيال إليك . . كالأقدار يحملني
أموت لتخلد الكلماتُ في كفيك تذكرني
فصُوني آخر الأنفاس لورفت على مهدك
أنا والشعر والأنغام . . منفيون في بُعدك» .

يعمل «جميل» موظفًا ببنك التنمية والائتمان الزراعي بمحافظة سوهاج. وانتدب للعمل بالمجلس الشعبي المحلي للمحافظة نفسها، ولكن العقلية الوظيفيّة، فيما يبدو لي، خضعتْ لطبيعة الشاعر المتمردة على كلّ ماهو ساكن أو استاتيكي، ولعلّ ذلك مادفعه إلى الخروج من عقالها اليومي للدخول إلى العمل المسمى بالجماهيري في إطار المجلس الشعبي المحلي للمحافظة، الذي تبدو الحركة فيه أكثر طلاقة، وأقل التزامًا بدفتر الحضور والانصراف، واللوائح الروتينيّة التي تفترض أهميّة الهامشي قبل الأساسي.

على كلٍّ، فإن «جميلاً» استعلى على الواقع الروتيني، وعاش واقعاً أكثر رحابة واتساعًا هو واقع الأمّة، بكل مايزخر به هذا الواقع من تناقضات وحوادث وأحوال، استثمرها على مساحة عريضة من القصائد التي ضمّنها ستة دواوين مطبوعة، فيما أعلم، هي:

١- على شواطىء المجهول، وصدر عام ١٩٧١، بمقدمة للشاعر الراحل محمد الجيار (يرحمه الله).

٢- عذابات الميلاد الثاني، وصدر عام ١٩٧٣، بمقدمة للشاعر فاروق شوشة.

٣- لماذا يحولون بيني وبينك، وصدر عام ١٩٨١، عن جماعة أصوات بمحافظة الشرقية.

٤- أزهار من حديقة المنفى، وصدر عام١٩٨١، عن هيئة الكتاب المصرية.

٥- تموت العصافير لكن تبوح، وصدر عام ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، عن المجلس الأعلى للثقافة.

٦- ابتسامة في زمن البكاء، وصدر عام ١٩٨٦، في سلسلة كتاب المواهب، الذي كان يصدره قطاع الآداب بالمركز القومي للفنون التشكيلية والآداب التابع لوزارة الثقافة.

وقد حصل الشاعر منذ بداية تفتح موهبته على العديد من الجوائز التي أثبت من خلالها أصالته الفنية، وتفوّقه الشعري، فقد فاز عام ١٩٧٢ بجائزة الشعراء الشبان في المسابقة التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة على مستوى الجمهورية، وفاز بالمركز الأول في مسابقة الثقافة الجماهيرية عامي ١٩٧٧، ١٩٧٨، كما فاز بجائزة رئيس الجمهورية في عيد الفن والثقافة للأدباء الشبان عام ١٩٧٩، وحصل على كأس القباني في الشعر لعام ١٩٨١-١٩٨٢، كما حظي بتقدير بعض الجهات الأدبية في البلاد العربية من خلال بعض المسابقات، مثل نادي الطائف الإدبى الذي منحه جائزة الشعر في مسابقته التي نظمها على مستوى الوطن العربي.

بيد أن الشاعر الموهوب لم يشارك في مجال الكتابة النثرية كما فعل أقرانه من جيل السبعينيات إلا قليلاً، ولعل طبيعته الشاعرية المرهفة، جعلت الشعر هو ميدانه الأكبر الذي وقف عليه حياته وإبداعه.

وشعر «جميل» ينطلقُ من أرضية أصيلة، فلم يدخل ميدان الشعر خالي الوفاض، كما فعل بعض الأدعياء، ولكنه كان مسلّحًا بالأدوات الفنيّة الموروثة والمتطورة: لغةً، وبلاغةً وعروضًا وقافيةً، فاستطاع أن يقدّم شعراً عموديًّا جيدًا في قصائد عديدة، إلى جانب شعر التفعيلة في صورته الملتزمة بالقافية غالبًا، ويكاد يتساوى لديه الاهتمام بالنوعين، العمودي والتفعيلي، مما يميّزه عن

عدد غير قليل من زملائه الذين يهبط المستوى العمودى لديهم إلى درجة النظم العادي، أو الذين تتقاصر أنفاسهم في صياغته وبنائه.

إن شعر «جميل» العمودي يحظى بعناية كبيرة، تجعله يستفيد من المعطيات المتطوّرة للبناء الشعري، فتتخلّى القصيدة لديه عن نمطها السائد وتكرارها الممل، ولعل الذي يتيح له ذلك تنويع القافية، واستخدام الأوزان الأقرب إلى حمل الرؤية أو الأكثر تناغمًا معها، فضلاً عن تميّز الصورة وحدّتها، وهو ماينسحب بصفة عامة على مُجمل شعره ليشكّل خصائصه الفنيّة العامة؛ ولعل قصيدته و«عاودنى الحب بعد العبور» من أفضل القصائد في هذا المجال، وفيها يقول:

لأني استعدتك بماء وجهي ... فإني رجعتُ لعهد الصبابهْ
وعادت إليّ خواطرُ حبيّ الذي ... خلْتُ أني تناسيتُ ... بابهْ
وأوغلتُ في صمت قلبى وحيدًا ... فهلْ يا سفيني مخرتُ عبابهْ
وعاودنى الحبُ بعد العبور ... فأحيا بصحراء قلبي.. شبابَهْ
أغاني الهوى في زمان العبور ... تعيدُ لقلب الشّريد.. اقترابه
من الناس من كل وجْهٍ حبيب ... ومن وجه من كان يرجُو إيابه. الخ[1]

وإذا كان شعره العمودي يعاني أحيانا من آفات النظم مثل الخطابية والمباشره، وبخاصة في بداياته الشعرية الأولى، فإن هناك آفة أخرى خطيرة تهدد الشعر الحرّ لديه، ولدى زملائه، وهى الوقوع في النثرية بسبب اختيار بعض البحورأو الأوزان التى تجعل الشعر أقرب إلى النثر مثل المتقارب والمتدارك والوافر، ومالم يكن الشاعر متنبّها لمزالق النثرية، فإنه يسقط فيها حتمًا، وبخاصة إذا لَحقه الإجهاد، أو إذا نضبت لديه الرؤية الشعرية، ويبدو هذا واضحًا في بعض القصائد، التي تبدو محشوة بالثرثرة أو التكرار، أقصد التكرار الزائد عن الحاجة، أما التكرار الذي يضيف للشاعرية، فهو أمر محمود بلاشك، والنماذج على النثرية عديدة، ولعل المقطع التالي من قصيدته «سيناء في أحضان البطل العائد» يعطينا دليلاً واضحًا على ذلك:

---

(١) تموت العصافيرلكن تبوح، ص٥٠.

«وكنت إذا ذكرتُ الأمسَ أطرحُهُ . .
فماذا يصنعُ الأمسُ الذّي . . ولّى؟!
وقد جاوزتُ عْهدَ السيف والأرماح والفرس الذى يصهل
وصرتُ أعيشُ في عصر جديد . . يصفعُ الإنسانُ فيه أباه . . لايخجل . .
وكنت أشك حتى في توهج جبهتي بالنور . . . الخ»[١].

ومن التكرار الذي يمكن أن يغني بعضه عن كلّه، ويخلص النصّ من حشوٍ لافائدة منه قوله في مرثية «أمل دنقل التي سمّاها «هل تعود لأحداقنا الرؤية الغائبة»:

«آه . . ياابن الصعيد وياابن المرارات يا،
ابن الحقول التى سلبتْها السنون خصوبتها . .
آه ياابن النخيل وياابن السّعف . . .
آه ياابن المعاناة مذ أنضجتك بلفحتها الطّاهرة .
لم تذق بعدها غير أحزاننا
لم تذق ذات يوم رحيقَ الترف . . . »[٢].

وفى المقابل نجد لدى الشاعر تكراراً مقبولاً، يبدو عنصراً أساسياً في نسيج النصّ، ولعل سطوره التالية في القصيدة السابقة نفسها، توضح هذا المعنى:

«إن (زرقاءَ) تبكي عليك . .
تسائلُ عنك القوافلْ .
وتسائلُ عنك الحروف . . تسائلُ عنك الفواصلْ . .
وتسائلُ عنك عيونَ القصائدْ . .
وتسائلُ عنك الفرائد . . . »[٣].

وهنا تبدو كلمة «تسائل» المعبّرة عن الحيرة والفراق أو الفقد واللوعة، داخلة في النسيج

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص٦٣/ ٦٤.
(٢) ابتسامة فى زمن البكاء، ص١٣٠ .
(٣) السابق، ص١٢٨ .

اللغوي والمعنوي بصورة متناغمة مع الجو المأساوي الذي يرثي فيه الشاعر صَديقه الشاعر الراحل، ومن خلال تكرار التساؤل يتبدى لنا مقدار الخسارة التي خسرها الشاعر في صاحبه الذي كان واحداً من أعلام الشعر في عصره.

وإلى جانب الأداء العمودي والتفعيلي، فإن الشاعر تظهر في شعره أحياناً محاولات للتدوير، سواء بكتابة القصيدة المدورة، أو إطالة بعض السطور لتصل إلى فقرات كثيرة التفاعيل، ومردّ ذلك إلى الرؤية الشعريّة المشحونة بالانفعال أو التوتّر الزائد عن الحدّ من حالات الحبّ والكره والغضب والشوق، ونحوها، فتكون الشحنة العاطفية متدفّقة، ويتطلّب التعبير عنها عدداً كبيراً من التفعيلات - كما نرى في قصيدته «أحبّك ياشجرى المتطاول» مثلاً، والتي يقول في مطلعها:

«ترى أين أنت . . . ، وأين تفرّين مني، من وجهي المتغضّن بالضعف، بالذلّ، بالخوف، بالنظرات الخفيضةْ . .

وأين تلوحين، كيفَ خرجت ودفئك مازال يغمر قلبي الجريح، وعمري الكسيح، وسيفي الطريح، ووهمي داخل كل انكسارات يأسي البغيضةْ . .

أحبّك ياشجري المتطاول، يحملُني من لهيب التخاذل، من سقطة المتهيّب، من سنوات الجفاف المدولةْ . .

أحبك يازهوى المتفرد، يختالُ مهما رمتني السنون، بسهم من الغُصص المستحمّة بالحزن يدهمني ليسدّ اللهاة بحلقي، يبيح بقلبي دماء الخميلةْ . . .»(1).

(٢)

وكما رأينا في النماذج التي وردت في الفقرة الأولى، فإن رؤية الشاعر تدور في إطار الوطن وقضيته الأساسية، وهي النهوض، ومواجهة المحن والشدائد من خلال علاقات جديدة تقوم على التطهير والمبادأة مهما كانت التضحيات، ونذكر بأن الشاعر وجيله ممن عاشوا محنة الهزيمة

(١) تموت العصافير لكن تلوح. ص١٢.

وآثارها، واكتووا بنيرانها ومضاعفاتها، وضحّوا كما ضحّت الملايين بالفقدان والأموال والاستقرار، وكان لابد لهذه المحنة أن تجعلهم يتوحدون في الوطن ويتوحّد الوطن فيهم، عن طريق العطاء والبذل والشهادة، وليس عن طريق النهب واللصوصية والأنانية كما فعل البعض، ومن ثمّ، فإن الرؤية الشعرية تبدو في شعر «جميل»، وجيله أيضا، ذات أُفق عام أكثر منها رؤية خاصّة، وتكادُ المنطلقات تكون واحدة لدى معظم شعراء السبعينيات، والاختلاف يكمن في التعبير: طريقة وأسلوبًا.

ومن أهم الخصائص التي تميز رؤية جميل اعتمادها على معجم خاص ينتمي إليه هو، سواء في استخدام المفردة أو المشتق أو التركيب، بل يمتد الأمر إلى الصورة، وهى جزئية غالبًا، حيث يقيم بناءها انطلاقًا من المفردة واللفظة.

ويمكننا أن نميز مجموعة من الألفاظ والمشتقات التي لانقابلها غالبًا، إلا في شعر جميل، وفيها مايمكن وصفه بالصيغ غير الشائعة الاستعمال، وفيها مايبدو في استعماله غير دقيق الدلالة أو غير فصيح الاستعمال بسبب نحته أو لسبب آخر.

ولنقرأ مثلاً هذه المفردات: المتئم، ولوغ، متدثر، دثرني، زمّلني، ولق، الوسواس، الساقية، الحنطة، الجسد المصعوق، ورع، يتربص، خيرات، عدل، الأمراء، صليب الموت، اللاموجود، الشنان، داعرة، أفّاك، طيور، الفجر، تقدّ، قُبُل، دُبُر، الشدوخ، عاصية، خسف، الإمكان، التيبّس، حاصبة، بدف، أدّفر، يوتوبيا، قذيّة، جؤار، الكلكون، باخلة، تكهفت، العمه، الصابئون، شاف، أذرعا قالصة، نصيخ، لحظة ناقصة، العسو، العساليج، عسم، أزلف... الخ.

ونلاحظ أن بعض هذه المفردات يبدو منطلقًا من تأثر الشاعر بالقرآن الكريم، وبعضها من تأثره بلغة الصحافة، وبعضها من تأثره ببعض القراءات الشعرية، ولكنها في مجملها تدل على خصوصية، قد تنجح في إثراء النصّ أحيانًا، وقد تضعفه في أحيان أخرى، وبخاصة إذا جاءت في صورة أقرب إلى النثرية من قبيل: اللامكان، اللارجوع، صليب الموت، التيبّس، يوتوبيا.

ويمكن القول بصفة عامة إن الشاعر يسيطر على لغته، ويحرّكها في سلاسة، ولكن بعض

التركيبات تبدو نشازاً يفسد التعبير، ويقطع على القارىء تدفقه مع النص، اقرأ مثلاً قوله:

«أبعدوني عنك.. عن أي طريق تسلكين..

جعلوا للقيا سرابًا،

أو «يوتوبيا» اللامكان

بينما وجهك في قلبي، وينأى عن عيون

آنست فيه الأمان..»[1].

تشعر أن قوله: أو «يوتوبيا» اللامكان، أوقف حالة التعايش مع القصيدة، ولو أنه حذف لما شعر القارىء بشيء ينقص النص، فالتركيب يبدو ذهنيا عقلانيا، من ناحية، كما يبدو غريبًا متوحش الاشتقاق من ناحية أخرى، وهو مايجعل وجوده عبئًا على النصّ، ولوافترضنا أننا حذفناه من القصيدة، فإنها لن تتأثر، ولن تتغير معطياتها.

إن استخدام المعجم، يفترض أن الشاعر يعلم مسبقًا مدى موسيقية المفردة في موضعها داخل البيت أو السطر الشعري قبل أن تتسق مع الوزن والقافية، مما يعني أن اللفظة أو التركيب لابد أن يكون متناغمًا مع التيّار العام للقصيدة، على المستوى الموسيقي، فضلاً عن المستوى المعنوي، وإلا فإن الخلّل الذي يوقف هذا التيار أويقلّل من جريانه، يضعف القصيدة كلها، ويهبط بشاعريتها، وهو مالم يتنبه إليه «جميل» في بعض المواقع، ويبدو لي أنه باستخدامه لبعض المفردات والتركيبات، قد أراد أن يساير موجة سائدة لدى بعض الشعراء المولعين بالغريب والشاذ من الألفاظ والتعبيرات، وبخاصة مايمت إلى مجال الفلسفة، ولكن هذه الموجة للأسف أمعنت في الإغراب والشذوذ، حتى صار كلامها نوعًا من الطلاسم والألغاز الذي نبرّىء «جميلاً» منه، ونحذّره منه أيضا.

إن «جميلاً» يملك طاقةً لغويّةً ثرّةً جعلته يبنى مجموعة من الصور الفريدة والمبتكرة، وغير المسبوقة، وهذا مايدعوه بالضرورة إلى نبذ التقليد ومسايرة الموجات الغريبة، وقد أحصيتُ كماً غير قليل من هذه الصور التي تعتمد على براعة استخدام المفردات، في بعض دواوينه، ومن هذه

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٣٤.

الصور مثلاً تصويره لأحد الجنود الذين عبروا قناة السويس في حرب رمضان وهو يتساءل عنه قائلاً: «من هذا الآتي المتوضّيء من بدر؟»[1].

إنها صورة بسيطة للغاية، ولكنه استخدم لفظين في بنائها الأول الوضوء رمز الطهارة والنظافة والنقاء والشفافية، والثاني بدر، رمز الانتصار والعزيمة والإرادة الظافرة، فأعطانا من خلال الصورة المركّزة معالم الإيمان الخالص والشجاعة الفريدة بلفظتين متاحتين لمن يكتب وينظم وينشد.

ثم تأمل هذه الصورة، التي يصور بها الحبيبة / الوطن، حيث يقول: «لأنك حريتي والوجود / وعطر الطلاقة وسط القيود»[2]، إنه يستخدم العطر ويضيفه للطلاقة -أي الحرية- في بساطة شديدة، ودون افتعال، ودون أن يزعق بشعارات عن الحرية، ولكنه شبه / الحبيبة بأنها «عطر الطلاقة وسط القيود» وكأنه أراد أن يجعل من نفاذ العطر وسيرورته في عالم الأثير نفاذًا سريعًا، دليلاً على عمق الارتباط بينه وبين الحبيبة، مع ملاحظة مافي كلمة طلاقة من تعبير أكثر عمقًا ودلالة من كلمة حرية نفسها، وبخاصة حين قابله بالقيود.

ثم تأمل هذه الصورة الفريدة، التي يعبّر فيها عن عمق حبه للحبيبة / الوطن، من خلال تركيب بسيط وعميق، وعذب أيضا، حيث يقول: «إن صوم العين عن رؤياك. تقديس وحب»[3]، كيف يكون صوم العين تقديس وحب؟ إن الشاعر يوغل في رسم الصورة بأبسط التراكيب ليؤكد على حبه للوطن مع تجاوزنا بالطبع عن استخدام كلمة «التقديس» التي تختص بها الذات الإلهية وحدها.

وهناك صور كثيرة تقوم على أساس المعجم والتركيبات البسيطة التي تأتي من خلال التشبيه والاستعارة والمجاز عمومًا، ومنها:

«حين يسطو الخواء ويقطف أنفاسها الأهلة» - «نزعت الجلد عن وجهي لأصنع منه طبل

(١) أزهار من حديقة المتقي، ص١٧.

(٢) السابق، ص٣٩.

(٣) السابق، ص٤٦

الصحو» «الشتاء الصموت يمد الأصابع»[1].

«عيناه جمرتان في عيني» - «ارتوت من سخاء المذابح، حاضت عليها البراكين..» - «دثرني ببراكب شمسك.. زملني بحنان الصفح» - «ويبقى الذين تعاق أكف الموت رقابهمو»[2].

«إن عيني مفقوءتان بأصبع هذا الزمان» - «وأرى كل مخالب هذه الأعين تتنمر» - اندفعت كل تماسيح الغضب اجامح تأكل جسدك»[3].

ومع طرافة هذه الصور، فإن الشاعر قد يخفق في بناء بعض الصور، وقد يرجع ذلك إلى التركيب نفسه أو الإغراق في البحث عن المعنى، فالشاعر حين يتحدث مثلاً عن «المزامير» التي تحقق أحلامه وتعيد الزمن المسروق، يشير إلى المرايا الصدئة، ويشرح كيف خطف منجل الريح لمعتها فيقول: «المرايا الصدئة.. منجل الريح جنى لمعتها في ضحكة مستهزئة..»[4]، فالمرايا أساساً لاتصدأ لأن الصدأ من خصائص الحديد، ولكن قد تصاب بكسر أو شرخ أو يذهب طلاؤها الخلفي الذى يبرز الصورة، وهنا تتوقف عن أداء دورها، ثم إن منجل الريح الذى يجنى لمعتها تعبير يبدو معقّداً، ويعقّد الصورة بأكملها، بعد أن عرفنا أن له ضحكة مستهزئة.. وهذا التعقيد التركيبي أفسد الصورة، وجعل المعنى ركيكاً.

إن الشاعر يمتلك القدرة على التصوير الجميل، من خلال التركيب البسيط، كماسبقت الإشارة، ولكن وقوعه في مثل هذه الصورة المعقّدة يفسد بناء القصيدة بأكمله، أو يضعفه على أقل تقدير[5].

بيد أن الدور المهم الذي يلعبه المعجم الشعري عند «جميل عبد الرحمن»، هو الرمز اللغوي، الذي يشترك فيه مع زملائه، الذين اتخذوا من بعض الألفاظ رموزاً تتردّد في ثنايا أشعارهم،

---

(١) السابق، ص ٥١، ٦٢، ٩٧ على الترتيب.

(٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص ١١، ٢٢، ٧٤، ١١٨ على الترتيب.

(٣) تموت العصافير لكن تباح، ٦٥، ٦٨، ٦٩ على الترتيب.

(٤) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٣.

(٥) أنظر أيضاً المصدر السابق، ص ١٣٤.

وتتحوّل إلى معالم تنبىء عن فكرة عامة تصوغ الرؤية الشعرية، وتصقلها، وتكشف عن أعماقها وجزئياتها، وتلعب هذه الرموز المعجمية دورًا مهما آخر، إلى جانب الرموز التاريخية التي تعامل معها الشاعر في نصوصه الشعرية.

ومن الرموز المعجمية عند جميل، كلمات العين ومايتعلق بها من دمع وبكاء ونظر ورؤية وفتح وإغماض وشاشة تنطبع عليها الأحزان والأفراح... الخ، والكلمة ومايرتبط بها من حروف وأفكار وشعر، وغناء ومزامير وألحان... الخ، والنهر ومايرتبط به من ماء وأشجار وزرع وثمار وأسماك وتماسيح وأشرعة وزوارق وملاحة ومجاديف وضفاف... الخ، والطبول وماتدل عليه من قرع ودق وضجيج واستيقاظ واستنهاض... الخ.

وسوف نكتفي بتناول رمزين فقط يكشفان عن بعض جوانب الرؤية الشعرية وبنائها، وهما العين والكلمة.

(٣)

العين تعبير عن الدموع والبكاء، وتتردّد كثيرًا في أبيات الشاعر وسطوره، وتزدحم بعض القصائد بلفظة العين ومرادفاتها، ويستخدمها الشاعر لمعان شتى، فهي رمز للحزن على الوطن وماأصابه وماجرى له، وهي أساس الرؤية والوعي والحكم على الأمور، وهي حالة تظهر من خلالها معالم الرضا والسخط، والاتفاق والاختلاف، وهي محط للحركة والمؤخذاة ومجال للهزيمة والانتصار، وهي رمز للرثاء الذي يشمل الشعراء الراحلين عادة، وفي هذه المراثي مايشبه النواح و«التعديد» على مايحدث للوطن ويجرى فيه.

فى قصيدته «الهروب إليها»، تبدو العين محور القصيدة ومركزها الذى تدور حوله رؤية الشاعر، وتلتقى عنده مفرداتها وعناصرها، فالشاعر يهرب من الحبيبة/ الوطن إلى عينيها بعد أن أضناه الضياع والحسرة والخيبة، وبعد أن اغتال الأشرار حسنها وبهاءها من أعين أبنائها العاشقين الأُسارى:

[هاربًا منك أعْدُو لعينيك ،
تنثرني لحظاتُ الضباع رذاذًا مريرا ،
وموجًا بمدّ الهوى في العروق يُردُّ حسيرا ،
وتقذفنى كل أيامى الخائبات . . شراعًا كسيرا ،
ولا شيء إلا لأنى أحبُّك . . منذ أقالوا نياشين حُسْنك
من أعين العاشقين الأُسارى . .] [١] .

إن عينى الحبيبة / الوطن هما الملجأ والملاذ لأبنائها ، على الرغم من كل مايحدث لها ويجرى فيها ، ومايحدث ويجري عليهم ، ويدور الشاعر في عالم العين ومايستتبعه من رؤية وتطلع وتأمّل في وجهها لمعرفة سرّ تغيّرها وأساها وتجهّمها وعبوسها :

[ذاهلاً في مدار التطلّع ،
أسأل ماذا دهاك؟
وكيف اعتراك . .
عبوسُ التجهّم . . والرؤية الغائمة ؟] [٢] .

وتظل العينان على امتداد القصيدة ، وسيلة لحفظ معالم الحبيبة الوطن في الذاكرة - ودليلاً على عشقها والوفاء لها :

[تتشبّثُ عيناى . . . رسمك لايمّحي ،
يستبدُّ . . واسمُك كل الأناشيد . . كل الأمانىّ
تلهثُ في القلب كى تتبارى] [٣] .

أيضا ، تصبح العينان وسيلة للتعبير - بالدموع - عن القهر الذي يعيشه الشاعر حين يتحول هو - ونظراؤه في الوطن - إلى ضحية للصوص الموانى ، ويتنكر له الوطن ، فلا يملك غير السهاد ورعي النجوم :

(١) أزهار من حديقة المنفى ، ص٧ .
(٢) السابق ، ص٨ .
(٣) السابق ، الصفحة نفسها .

[وتشرب مني النجومُ الدموع] [١].

المقلتان أيضا مجال يتبيّن فيه المحبّ موقف الحبيبة، بالإنكار أو الوصال:

[ثم تنكرني مقلتاك . .]

[حينما عانقت مقلتانا الضياء] [٢].

والعينان، بعد كل الصراع الذي يخوضه الشاعر مع عناصر الشر والقهر، والصدّ والجفاء، هما الوسيلة التي يمكن بها للحبيبة / الوطن أن ترى الحبيب / المواطن، وتثق في حبّه لها على الرغم من صمته وغربة وجهه وملامحه:

[هارب منك . . من صمتي المسترِيب . .

إن وجهي غريب . .

إن سمتي غريب . .

آه لو دقّ قلبك . . قد تُبصرين الحبيب] [٣].

وقد تتحوّل العين، ودموعها، إلى علامة على الفرح، ورديفًا للابتسام، ونرى نموذجًا فريدًا للدمع . إنه الدمع الحلو المرّ، فها هو الشاعر يخاطب الحبيبة / الوطن حين تبسّمت له - ولا ندرى ما المناسبة؟ - ويصور حالته، وهو يراها تغير من ملامحها وسمتها:

[وتبسَّمْت أخيرًا . .

وبدا وجْهُك يأتيني كبرق . . خاطف للعين يبكيها،

فيهمي دمْعُها . . حُلوا مريرا . .

وأنا في كوخي المنسي أجترّ المرارات القديمة . .

والندوب العاريات الوهم في خدي، أخدودٌ لأنّات عقيمة . .] [٤].

وفي سياق تعديد الإحباطات والخيبات والأحزان، تبدو العين مركزًا لها جميعًا، بعد أن

(١) السابق، ص٩.

(٢) السابق، ص١٠.

(٣) السابق، ص ١٢.

(٤) ابتسامة في زمن البكاء، ص٢٧.

اختارها الشاعر طريقًا ورفيقًا، حاول استرضاءه:

«وتلدت.. فاخترت عينيك طريقا،

ورفيقا،

عشت أستجدي رضاءه..».[1]

ويقدم الشاعر صورة تبدو طريفة، حين يصوّر الأحزان والخيبات والإحباطات وقد شيّبت أهدابه فوق عينيه، بعد أن أخفق حبه في تحقيق الفرح والنجاح والظفر:

«إن حبي كان شارات افتخاري.. واندحاري، وانتصاري

كان بعثي كلما متُّ وحيدا..

كان فجر الليالي الصمّ.. في سكرة إحباطي نشيدا..

كان في خيبة أيامي واطراقات أغصاني المدلاّة.. صمودا..

آه.. كم شابتْ على عيني أهدابي،..».[2]

بيد أن العينين تتحوّلان في القصيدة السابقة وغيرها إلى رمز أكبر يدل على الحبيبة / الوطن، ويختزل كل المعطيات التي يريد الشاعر أن يفصّلها سواء مايتعلق بالحرية أو الانتصار أو العدل أو التفوق أو التقدم أو غيرها من عناصر الصراع بين ماهو قائم وماينبغي أن يكون، وذلك في إطار التعبير عن علاقته الحميمة والراسخة بالحبيبة / الوطن، فهو مثلاً يتمنى أن يعود الزمن المسروق (من عينه) في خفقة قلب الحبيبة، ويشير إلى أن «المرايا الصدئة» قد حرمته أن يرى عينيها في صفحة عينيه المطفأة، تعبيراً عن انقطاع التواصل بين المواطن ووطنه، بل إن الابتسامات التي صارت مثل الطيوف المستحيلة يخالها وقد تحولت على قبره إلى وردة ثرّة بالدّمع، وهو الدمعُ الذي يأتي تعبيراً عن الحيْرة، ونتيجة لنصال الغدر:

«ماأصاب القلب إلا وجد حبك..

صرت في حال من الحيرة أبكي

ونصال الغدر تستهوي الدموع..».[1]

(١) السابق، ص٢٨.

(٢) السابق، ص ٢٨، ٢٩.

لكن العينين تَظلان رمز التواصل بين المحب والمحبوب أو الشاعر والحبيبة / الوطن، وفي أكثر من إشارة في القصيدة السابقة «ابتسامة في زمن البكاء»، يقابلنا هذا المعنى ممزوجًا بالإخفاق والإحباط والصدّ، فعندما يجرف الشاعر الشوق إلى الحبيبة فجأة يحول«الواقفون بين عينيك وبيني»، وعندما يحاول أن يرشو الحراس لتتقابل عيناه بعينيها، فإنه يكتشف أن لهم مأربًا، وهو «صادروا عيني عن عينيك في أبعد كوكب . .»[٢]، بل إنهم لم يكتفوا بذلك بل «أسملوا بالحزن عينيها وأذكوا نار فقدي - حرموها أن ترى وجه الأصيل . .» والشاعر يوحي في إشارة ذكية تذكرنا بماجرى لزرقاء اليمامة، بمعان شتى تدور حول إدانة الواقع وهجائه، وفي الوقت ذاته يخبرنا أنه مصر على الوفاء للحبيبة / الوطن في كل الظروف والأحوال.

«بينما وجهك في قلبى وينأى . . عن عيون آنست فيه الأمان»[٣].

قد يتحقق التواصل بالعين ودموعها وأحداقها وأجفانها بين الشاعر والحبيبة، من خلال الأماني والبشائر التي تدق أبواب عالمه أحيانًا، أومن خلال المناسبات التي تتيح للحلم مجالاً خصبًا يدور فيه، ويترك لنفسه العنان يجسّد فيه كثيرًا من معالم الغد المنتظر، ولعل قصيدة الشاعر «أحلام العام الجديد» تعطينا بعض الملامح في هذا السياق، وإن كانت العين تبقى دلالة دائمة على الحزن العميق الذى يغلّف معظم قصائد الشاعر.

يبدأ الشاعر قصيدته بالإشارة إلى الإشفاق الذى يستشعره بين واقع حزين، وبين عام جديد يأمل فيه أشياء جديدة وسارّة:

«وأنفاس لعام جاء
يخشى لَوْثَةَ الأحزان في أحداق أعيننا . .
سرتْ تبكي تفرقنا . . وغربتنا
تحدّت في ضَباب الليل . .

(١) السابق، ص٣٢.
(٢) السابق، ص٣٣.
(٣) السابق، ص٣٤.

حاجزَ سدّنا الوهمي في ردهات عُزْلتنا

سرتْ بضياء أحلى أعيُن . . عبرتْ جدار الصمت في صدري

وحركت الفؤادَ القابع الخفقات . . في تنهيدة الحب الذي، أعطى لعمري زهرة الفجر . . »

ويبدو مقدم العام الجديد بشارة خير بالنسبة للشاعر، حيث تصير عيونُهُ بلسمًا وشفاءً للرّذاذ الدامع العينين، أو تذيبُ جفاء عام مضى كان رمزًا للفرقة والعذاب :

«ومن وسط الغمام الداكن الأطياف . .

من وسط الرّذاذ الدامع العينين،

جاءتني عيونُك فوقَ أنسام الضحى . .

من شُرفة الشمس التي بالدفء في أعماقنا تسري . .

فذابَ جفاءُ عام كان . .

يجمعُنا . . ويشتُرنا . . يمزّقُنا . . يعذّبنا . . يبدّدُنا . .

يتركُنا حَيارى في صحارى الوحشة المرّة . . . » .

يعيدُنا الشاعرُ مرة أخرى، إلى العينين رمزًا للتواصل والامتلاء بالحبّ والأمل، فالعام الجديد يلتقي بعيون المحبّين، ليكون مؤذنًا بزمن جديد، ومذاق جديد :

«وحين تلاقت العينان بالعينين . .

ذابَ الثلجُ، ماتَ الصمتُ . . » .

ويرتّب الشاعر على ذلك ملامح الزمن الجديد والمذاق الجديد، والتي تتلخص في طرح الأحزان عن الكواهل، وغسل الأعين في غدير النور، ليسود الحبّ :

«فيامَنْ جاءَ وجهُ الحبّ مرسومًا بعينيك . .

ويامَنْ فتح القلب الغضيض الطرف . .

أجفانَ الرؤى الوردية الألوان . .

فوقَ مهاد كفيك

«لا أملك إلا كلماتي . . ماذا تجدي؟؟»[1].

وفي موضع آخر يصوغ المعنى ذاته، ولكن بصورة جديدة أكثر عمقًا وتحديدًا، حيث يكشف لنا عن عدم جدوى الكلمة إذا عمّ الظلام، وضاع النور:

«أسأل نفسي . . ماذا يُجدي بوح الكلمة ؟!
لو أسقط في حلك الظلمة
وتوارى الفجر هناك . . وتاه؟؟»[2].

وعلى الرغم من أن الشاعر يبدو متشائمًا تجاه دور الكلمة في التغيير، فإنه يقف موقفًا آخر، هو الموقف الطبيعي، تجاه الكلمة المنحرفة، التي يتاجر بها المنافقون والأفاقون والذين يقولون مالا يفعلون، ويحمل عليها وعلى أصحابها، ويقدّمُ حرفه هو نابضًا بالحرية والاستقلال، يتفرّد بنبرة الصدق والحق، وإن كان المردود ظلامًا وانهيارًا ونبذًا ومطاردة ووحشة:

أعطيتُ للحرف من نبضي تحرّره ... فـردّني للمســا تمتـصّني الظُّلَمُ
نأيتُ عن مـوكب الغـربان منفـردًا ... بنبرة الصـدْق فانهـارت بيَ القـممُ
أعيشُ وحْدي، عيونُ الناس تطرُدُني ... لهمــه مُقْفـر مـاتتْ به الدّيَمُ[3]

ومع هذه الخسائر التي يجلبها صدق الكلمة بالنسبة للشاعر، فإنه يرفضُ تجارة الحرف والنفاق به وبيعه للشيطان لأن الخسائر هنا أكثر وأشدّ تأثيرًا؛ ونصيب المتاجرين بأحرف الهزيمة في النهاية:

تجارةُ الحـرف ياكـتّابُ خـاسـرة ... من نافقوا قـبلكم ولّوْا وقـد هُزمُوا
باعوا الحروفَ لشيطان يضُاجعُها ... لينجبَ العـقـم يَفْرى قلبــهُ النـدمُ
كـرامـةُ الفنّ يافنانُ أين مـضتْ ... يامَنْ بكلّ همـوم الخَلْق تزْدحَمُ[4]

---

(١) قصيدة الموت على باب الحب المفقود، أزهار من حديقة المنفى، ص٢٦.

(٢) السابق، ص٢٨.

(٣) قصيدة: ربّاه أين أنا، تموت العصافير لكن تبوح، ص٥٩.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

ولأن الشاعر حوّل القضيّة إلى مسألة «كرامة» يؤسس عليها دور الشاعر في المجتمع، ودور الكلمة في التغيير؛ فإنه يرفض التكالب على الرياء، ويرى أن إمارة الشعر أكبر من الوقوف على أبواب المعتوهين والموتى، بل إنه يذهب إلى أن «التصعّلُك» الحقيقي - نسبةً إلى الشعراء الصعاليك - هو إمارة الشعر الحقيقية، لأن الصعاليك - وإمامهم عروة - كانوا من أنقى الأصوات، ومن أصفى الأقوال، وكانوا يقسمون أجسادهم للجائعين وأبناء السبيل، وكانوا يمثلون التطابق العملي بين القول والفعل، وفي المقابل فإن الشاعر يهجو من حرّفوا الكلم عن مواضعه، وقالوا بغير الحقيقة من أجل مغانم رخيصة، وصنعوا أصنامًا يعبدونها من دون الله نظير مكافأة تافهة من ساقط العيش:

إمـارةُ الشـعـر ليستْ في تكالبنا ... على الرّياء لمعتـوه له خـــدمُ
زُلفى إليـه فـهلْ نرضى لعـزّتنا ... أن تستـقـرّ على أعلامـهـا الرقمُ؟
ليس التـصـعلكُ لفظّاحين تنطقـهُ ... تُلقى عليك ثيـابُ الوحل والغُمَمُ
هو الإمـارةُ لو أنصـفتَ ياقلمي ... هو الصـفـاءُ الذى يَسْمو به الفـهـمُ
هو التـزاوجُ بين القـول نبـدعُهُ ... وبين فـعل لَهُ في عُمْرنـا حُرَمُ
من تلعنون؟ العنوا من حَرّفوا الكلَمَ ... من أجل جاه رخيـص زفّـهُ عَدَمُ
هم يصنعـون من التـيـجـان آلهـةً ... ويسـجـدون لضـال إنّـه صَنَمُ
من لحمـهم قَدَّمو القربانَ واقتنعُوا ... بساقط العيش مُذْ جافتهم النِّعَمُ. . (١)

وهذه الجملة على تجّار «الكلمة»، تحمل ضمنًا اعتراف الشاعر بدورها الخطير في التغيير بعد التعبير، وإذا كنا نراه يبدى في أحيان كثيرة إحساسًا متشائمًا بعدم جدواها، وبعدم قدرتها على التغيير أو التأثير في واقعه المتردى، إلا إنه رغمًا عنه، يفاجئنا من حين إلى آخر بالحديث عن حبّه للكلمة، الكلمة الخضراء الوارفة النديّة الظليلة، الكلمة الطاهرة النقيّة الأطهر من بلّور الفجر، الكلمة الجسور التى تُباغت أوكار الليل:

«وعشقتُ الكلمة شجرًا . . أفياءً . . ونداوةَ ظلّ . .
وعشقتُ الكلمةَ جُلبابًا . . أطهرُ من بلّور الفجر . .

---

(١) السابق، ص٦٠.

تدهَمُ بجسارة أنفاسي أوكارَ الليل . . »[١] .

ولكن هذا العشق يتبدد فجأة - أيضا - على صخرة الواقع المرير، الذي يحارب الكلمة ويطاردها ويحاصرها، ويعود الشاعر من جديد ليشكك في قدرة على إشباع الفقراء أو الجائعين، ويتمنى لو صارت الكلمةُ خبزاً ورداءً وكفنًا، إنها حالة من التشاؤم المرير تجاه جدوى الكلمة، ولكن إلحاحه عليها، يؤكد ضمنًا، وبما لايدع مجالاً للشك أنه مؤمنٌ بدورها في التغيير، وأنها من أولياته :

«لكن الكلمة ياأبتاه تُعذَّبُ في منفى الأحزان . .

يتداولها البسطاء . .

يتعاطاها الفقراء . . ولاتشبعُ أحدا

ياليت الكلمة تصبحُ خبزا ورداء . .

بل كفنًا . . فأنا لا أملكُ ثمن الكفن المطلوب . .

وأفضّلُ أن أوضع في ثوب مرقوع . .

لا يطمعُ فيه الحفّار . . »[٢] .

وعندما يقف الشاعر على قبر «البارودي»، أو يتحدث عن مصرع «المتنبي»، فإن تساؤلاته وأحاديثه تدور حول «الكلمة»، الكلمة الأمانة، والكلمة الخيانة، مما يؤكد على انشغال شاعرنا بدور الكلمة، وإيمانه بأهميتها في التغيير، رغمًا عن كل سُحُب التشاؤم والإحساس بعدم جدواها فهو مثلاً يرى «البارودي» ضحيّة لمن خانوا الكلمة، فاستعدوا عليه الغاصبين، بينما كان شعره يسعى ليرفع منزلة «الكلمة الأمانة» :

«السيف خان أم الكلام؟

من زلّ فاستعدي عليك الغاصبين الجاثمين . .

في ذلك اليوم المعج . .

وكان صوتُك صاعدًا فوقَ الدرج

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٨٧ .

(٢) السابق، ص٨٨ .

يستحضرُ المعنى الفريدَ . . منمقًا من كلّ فج
ليؤمَّ شعرَ العصرُ في محرابه
وليرفعَ الكلمات منزلةً فلا تهوى إلى جُبّ التهافت . . »[1].

ويظلّ جميل، يتخذ من «الكلمة» نغمًا يعزف عليه ليطابق بين «الكلمة الأمانة» و«الكلمة الخيانة»، وليكشف الدور الرائد والبطولي للبارودي« بالشعر لم تخن الحروف» «يافارس الشعر المناضل»، في الوقت الذي تحوّلت فيه الكلمة على يد غيره إلى جـارية تُغنّى فـي بلاط الأمراء التافهين، وصارت فيه الضاد قذية العينين، وصار العصر يغصُّ بأشعار فرسان الخنوع، أوصار الشاعر الأفاق فارس عصره:

«الضجّة الرعناء ترفعهُ ليصبحَ خادمًا وملازمًا،
ببلاط (هارون الرشيد) . . »[2].

ولا أدرى سرّ إقحام الرشيد هنا، ووضعه في صورة الحاكم الذي يفرغ لأشعار المنافقين والأفاقين، بينما تاريخ الرجل الحقيقي، كما أوردته المصادر التاريخية، يمثّل صورة الحاكم الجاد الظافر الذي ليس لديه وقت للترف والتسلية، وكان يجاهد عامًا، ويحج عامًا، ويبكي بكاءً مريرًا عندما يعظه أحد الصالحين خوفًا من ربّه ومن يوم لقائه، ولعل شاعرنا تأثر بما هو شائع عن «هارون الرشيد» في «ألف ليلة وليلة»، وهى ليست تاريخًا بحال، فضلاً عن الملابسات التي دارت حول تأليفها، ومادخلها من هوىً شعوبي وغايات أخرى لامجال هنا للخوض فيها.

ويبدو الأمر مشابهاً في موقف الشاعر مع «المتنبى» حيث يراه في بداية الأمر جبانًا هاربًا يقول مالايفعل، بينما حقائق التاريخ، تفصّل ذلك على نحو آخر، يختلف عما تصوره الشاعر، فالمتنبي شاعر له تصور، ولديه طموح، وكان إلى جانب هذا فارسًا حقيقيًا حارب إلى جانب «سيف الدولة»، ودفع دمه ثمن شجاعته في آخر حياته، وكان هروبه من كافور أمرًا طبيعيًا، فلا يعقل أن يجلس في داره ينتظر الموت أو الحبس أو تحديد الإقامة. يقول جميل في مطلع قصيدته

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٣٧.
(٢) السابق، ص٤٢.

«وأسدل الستار على مصرع المتنبي»؛ مشيراً إلى هروبه وأنين الكلمات نتيجة لجبنه :

«ولكزتَ جوادكَ مضطربًا
فانطلقَ كأجنحة الريّح
وذبحتَ قصائدكَ الغرّاء
وفرشتَ الأبياتَ بُساطًا وهربتَ عليه
فتناهتْ أصداءُ الكلمات يئنُ بها النبضُ المسفوحُ . .
يضجُ بها الصوتُ المبحوح
صلصلةُ الأسياف وراءك تلعنُ رعديدًا لم يصْمد . .
. . . .
رأوك تفرُّ . . تدوسُ على صدق الكلمة» .

ثم يهجوه ، هجاءً مريراً :

«هل ضاع إهابك ولبست إهاب الجبناء
لتعيش على ظهر الكوكب بين الأحياء
وتظل أمير الشعراء ؟»[1] .

ويلحّ «جميل» في ثنايا القصيدة على جبن «المتنبي» - «لكنك في المعمعة هربت» ، ولكنه يستعيده مرة أخرى شجاعًا يقاتل حتى الموت «فلكزت جوادك ، عدتَ ، خجلتَ ، وأنت ترى الأشعار تمرُّ كقتلى دون قتال . . ورجعتَ تقاتلُ ، تلقى قدرك . . » . . واستعادة «المتنبي» الشجاع الصادق الذي يقول مايفعل ، بعد أن قدم شاعرنا الصورة الأخرى تبدو عمليةً شاقةً ومرهقةً للقارىء الذي رسخ في ذهنه وتصوره جُبن المتنبي وكذبه فيما يقول .

صحيح أن «جميلاً» ، تحدث كثيراً بعدئذ عن صدق المتنبّي ، وقارن بينه وبين شعراء عصرنا الذين يبيعون الشعر رخيصًا في سوق عكاظ ، ويمتدحون أمير القصر ، ويقتتلون ، ويفترقون ، ويختصمون ، ويبيعون القول لصوصًا ، ولكن الصورة الأولى القاسية ، تربض في ذهن القارىء ، وتشوه صورة الشاعر الذى ملأ الدنيا وشغل الناس .

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء ، ص٤٥ ، ومابعدها .

وعمومًا فإن الكلمة في حالات المدّ والجزر تظل رمزًا لغويًا مهمًا وحديثًا سيّالاً عبر قصائد «جميل عبد الرحمن»، تحمل رغبته الملحّة في تغيير الواقع، ونقله إلى مستوى أفضل وأكرم، أيًا كانت الصورة التي جاءت من خلالها، وأيا كان الشكل الذي بدت فيه.

(٥)

لعل «جميل» أكثر زملائه استدعاءً للرمز التاريخي في أزمانه المختلفة بدءًا من أول الخليقة والتاريخ المصري القديم، حتى التاريخ المصري الحديث، مرورًا بالجاهلية والإسلام، وماحمله الخيال من رموز أسطورية عربية وأجنبية، إن قارىء شعره يرى كمًّا هائلاً من الرموز التي تحمل رؤى شعرية، قد يوفق في بعضها، وقد يبدو بعضها غريبًا وبعيدًا عن توصيل الرؤية وتحقيق التفاعل معها.

هناك مثلاً، قابيل شقيق هابيل، ونوح، ويوسف، وزليخة، وموسى، ويحيى، وسالومي، ويهوذا، وهناك أيضًا من التاريخ المصري القديم: ملكة إخميم، وتحتمس، ورمسيس، ورع، وآمون، وأتوم، ومين، وإيخو، والهكسوس، . . . إلخ.

وهناك كذلك من التاريخ العربي القديم: الزير سالم، والبسوس، وجساس، وهجرس، وزرقاء اليمامة، وزنوبيا، والزباء، وتأبط شرًا. . . ، وهناك في التاريخ الإسلامى: عام الردة وعام الرمادة، وأبوذر، وصفين، وهارون الرشيد، والمتنبي، وابن لقمان، ولويس التاسع، . . . وهناك من رموز الخيال الأسطوري: شهرزاد، والسندباد، وهيدز. . . إلخ.

وهذه الرموز لاتشكّل إحصاءً لما يضمّه شعر «جميل»، ولكنها نماذج تمثّل للكمّ الهائل الذي يستدعيه في ثنايا شعره، وينطلق به للتعبير عن رؤيته وأفكاره، ولانستطيع أن نتوقف عند كل هذه الرموز، ولكننا نكتفي ببعض النماذج لنرى مدى توفيق الشاعر في التعامل معها.

وبصفة عامة، فإن الرموز التي يستدعيها الشاعر تدور في دائرة التعبير عن الهمّ الوطني القومي، سعيًا لاستنهاض الهمم، وبعثًا لروح المقاومة والصلابة والصمود وسط طوفان التردّي والسلبية والانهزام.

وقد وُفّق الشاعر في استدعاء رموز عديدة لتحمل الرؤية الشعرية في توازن فنّي معقول، يمنح القارىء المتعة ويحرّك ذهنه لاستيعاب الحدث والفكرة شعورياً ووجدانيا.

ولعل قصيدته «رسالة إلى أبى ذرّ الغفاري»، من أفضل القصائد في هذا السياق، فأبوذر - رضى الله عنه - يمثّل نموذج الباحث عن الحق، لايثنيه ترهيب ولايقعده ترغيب، وهو في كل الأحوال يمثّل وجه الصدق الذي لايُمارى ولايُخاتل.

والجديد في القصيدة أن الشاعر يقّدمُ أباذرّ صورةً إسلامية صافية، دون أن يعبث بها، كما فعل الشعراء اليساريون، الذين جعلوا أباذرّ يرفع راية المنجل والمطرقة، ويغدو ماركسيًّا أكثر من الماركسيّين، ثم أخذوا منه الجانب الذى يبحث عن العدل في مجال المال فحسب، ونسوا الجوانب الأخرى التي تربطهُ بعقيدة التوحيد ونبي الإسلام، ﷺ، وتشريعات القرآن الكريم.

إن شاعرنا يقدم أباذرّ من خلال صورته المتكاملة، بوصفه صحابيا جليلاً جاء من نسيج رسالة شاملة ومتكاملة، تعمّ البشر والحياة بمنهجها وتشريعاتها، ولذا فإن الشاعر يراه نموذجًا صالحًا للاستدعاء كى يحتذيه المعاصرون في الدفاع عن الحق، وقول الصدق:

«ذرّت صحراءُ التيه على وجه الضالين
غبارَ الزّمن المسعور..
فاسترجعنا في لحظات الحسرة.. بعضَ ملامح
وجه الصدق..».

ويؤكد هذا المعنى مرّة أخرى، بأنّ الحاجة إلى أبي ذرّ ماسّة في أيّامنا الصعبة، وبخاصة أن النّبيّ ﷺ قد شهد له بالصدق والإخلاص:

«فما أحوج أيّامى المتحرة بالإفك المجنون إليك..
يامن ناداك الصادق يوما..
ماحملت هذي الغبراء..
وأظلّت تلك الخضراء

أصدق من لهجتك ومنك . . »[1].

ويسترسل الشاعر في تعديد صفات أبي ذر ومواقفه التاريخية ويربط بينها وبين واقعنا المعاصر، بصورة أو أخرى، ولكنه ينزلق أحيانا إلى بعض المواقف التي لايسوّغها مسوغ، وتدل على نقص المعلومات أو عدم الوعي بآداب التناول لبعض الشخصيات التاريخية الاسلامية، فقد وصف «معاوية بن أبي سفيان» ـ رضي الله عنه ـ بالمأفون، وهو وصف لايليق بصحابي كان من كتّاب الوحي، مهما كان الخلاف حول صراعه مع عليّ ـ رضي الله عنه ـ أو مع غيره من الصحابة والمسلمين.

كذلك فإن توجيه اللعنات إلى قصر معاوية وإطلاق الأوصاف الذميمة عليه، بما يوحى بانسحابها على معاوية نفسه تدخل في السياق ذاته أيضًا :

«ياقصر معاوية الشامخ . .

ملعون هذا المتلاف

مرجوم بدموع الفقراء . . »[2].

وإذا كان الشاعر قد استثمر رسالته إلى أبي ذر استثماراً فنيًّا جيّدًا، فإنه يبدو لى، قد أخفق في عملية الاستثمار الفني هذه، عندما استدعى بعض الرموز التي تحدّثنا عن الصراع العربى/ العربي، دون أن ينبّه، أو تحمل رؤيته رفضًا قويًّا أو استنكاراً شديداً لمحنة الاقتتال بين الأشقاء، بل إنه يحاول أن يناصر فريقًا على فريق من خلال تصوّر يعتقد بأن الطرف الذى يناصره يمثل الإيجابية المطلوبة في زمننا وعصرنا، ولعل شخصية الزير سالم، وشخصية الزبَّاء من خير الأمثلة في هذا السياق، فالزير سالم في قصيدته «الزير سالم يبحث عن شاطىء»، يتحرك بفكرة الثأر التي تشفى الغليل وفقًا لمفهوم اجتماعى متأصل وموروث :

«طلبتُ رأسه . .

لتسكن العظامُ في قبورها . .

(1) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٨٥ ومابعدها .

(2) السابق، ٩٠/٩١ .

وتهجعَ الجماجم التي تُطاردُ العيون في المنام
ويعرفُ الأناس بَعْدَها الهدوءَ والأمان . . والسلام»(١).

والزباء في قصيدته (وصية الزباء الأخيرة)، تسعى للأخذ بثأر عمها ـ الذي قتله «جذيمة الأبرش» ـ فتنتهز فرصة قدوم جذيمة لطلب زواجها، وتأمر جواريها بأن يكتّفْنه بنطع ويجلسنه وتكشف له عورتها، ثم أخذت في تقطيع عروقه، ويظل الدم يشخب منه حتى مات، ولكن «عمرو بن عدي» ابن أخيه يدبر مكيدة للأخذ بثأر عمه، ويتقرب إلى «الزباء»، سعياً لقتلها، وعندما يُحكم خطّته تمص خاتمها المسموم لتموت بيدها لا بيد عمرو تطبيقًا لمقولتها المشهورة: «بيدي لا بيدك يا عمرو ولا بيد العبد»:

«بيدي أشربُ السمَّ لا بيديْك،
ولا بيد العبد هذا المكير الذي جَدَع الأنف،
حتى تحين المواجهةُ الحاسمةُ . . »(٢).

وإذا كان شاعرنا يحاول أن يلفتنا إلى ضرورة المبادأة والمبادرة بالبحث عن الحق الضائع، والثأر القديم، من خلال الصراع العربي/ العربي، فقد كنّا نأمل أن يفرد أشرعته بحثًا عن رموز أكثر غنى وإفادة وفنًا.

لقد أسرف الشاعر على نفسه وعلينا حين أصرّ مثلاً أن يصوّر مشهد الإغراء الذى مثلته «الزباء» وهى تقطع أوردة «جذيمة الأبرش» لتقتله، حيث وصف عورتها وصفًا دقيقًا نقله من الإغراء إلى الفجاجة والقبح، بل إنه أوردَ على لسان الزباء أنها تستعمل الموسى في إزالة شعرها الزائد، وهو مالا عهد للمرأة به، أولا تستعمله أصلاً، فجاء المشهد غريبًا ومزيفًا، فضلاً عن كونه بدا مقحمًا لغير ضرورة فنية:

[كشفتُ له عوْرَتي
والنباتُ الكثيفُ المغطّى لها فاشيًا كَسَواد الحداد . .

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٥.
(٢) السابق، ص٩٨.

ليس عن قلّة في المواسي ولاندرة في الأواسي
ولكنّه الحزنُ أعوادُ لبلابة تتسلّقُ في ردَهات الصقيع بقلبي الشريد . .
أنت صرت رهين غبائك ياسيّدي الهمجي . .
فلمن تَحْلق الموسى هذا النبات ، هذه الشعيرات ، هذا الزغب . .
ألقاتل عمّي الذي جَعَل اليتم في معْصَمي كسوار الحديد؟][1].

ومهما يكن من أمر ، فإن الرمز التاريخي ، قد حمل رؤية الشاعر ، ونهض بها في جوانب عديدة ، تعوّض الكثير من السلبيات التي بدت في استدعاء بعض الرموز ، أو غرابتها وبعدها عن ذهن القارىء العادي[2] .

(٦)

التضمين من الخصائص الفنية التي تميّز شعر جيل السبعينيات ، وقد يصل في بعض أطواره إلى التناص ، حيث يمتزج النصّ الغيري بالنص الشعري ، لدرجة أن يصير النصان نسيجًا واحدًا ، يسقط الثاني بدون الأول ، وجميل عبد الرحمن ، أكثر من التضمين الأدبي بصورة توازي إكثاره من الرمز التاريخي ، ممّا يَدُل على سعة اطلاعه ، وتنوّع ثقافته .

والتضمين عند «جميل» يشمل أنواعًا كثيرة ، منها القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، والشعر ، والأمثال ، والأقوال المأثورة عن بعض الشخصيات الواردة رمزًا أو سيرة .

وفى مراثيه بصفة خاصة ، يضمّن النصّ أسماء مؤلفات المرثي الشعرية والنثرية ، كما فعل بوضوح مع صلاح عبد الصبور مثلاً .

وقد يرتقي التضمين إلى التناص ، وذلك عندما يستخدم الآيات القرآنية على وجه التحديد ، فهو لايقتبس الآية اقتباسًا مباشرًا ، بقدر مايأخذ منها المعنى الذي يشير إليها ، ويدخله في نسيج

(١) السابق ، ص١٠٤ .
(٢) انظر مثلاً : ابتسامات في زمن الدموع ، ص . ١٤ ، حيث أورد بعض الرموز اليونانية القديمة مثل : أوليس وكاليبو . .

النصّ، يصبح جزءًا رئيسًا لايمكن الاستغناء، وقد ورد التناص في مواضع عديـدة، منها قوله: «فالليل الحالك كم عسعس»[1]. المأخوذ من قول الله تعالى: ﴿والليل إذا عسعس﴾[2]. ومنها قوله:

«وأنا لست (يوسف) لكنني عاجز عن مجاراة حسنك، سيان عندي تقدّين مني قـميص البراءة.. من دُبُر هارب منك، أو قُبُل. مُعْرِض عنك، لاترجـميني بذنبي»[3].

وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿قال هي راودَتْني عَنْ نَفْسي، وَشَهدَ شَاهدٌ مِنْ أَهْلها، إن كان قميصُهُ قُدّ من قُبُلٍ فصدقتْ وهو من الكاذبين. وإن كانَ قميصُهُ قُدّ من دُبُرٍ فكذبتْ وهو من الصّادقين. فلمّا رأى قميصَهُ قُدَّ من دُبُرٍ قال إنه من كيدكن، إن كَيدَكُنَّ عظيمٌ﴾[4].

ومنها قوله:

«وأسير أسائل عن (نوح) في غابة الليل.
يصنع للغارقين سفينة حب.. تعيد
الحياة لشط بعيد المزار»[5].

وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿واصْنَعَ الفُلْك بأعيننا ووَحْينا، ولا تخاطبني في الذين ظَلَمُوا إنَّهم مُغرقون﴾[6].

وقد يبقى التضمين مجرد اقتباس عادي كقوله: «يخلع بالدّوىّ (فؤاد أم موسى)»، وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿وأصبح فؤاد أم موسى فارغًا إن كادت لتبدي به، لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين﴾[7].

---

(١) أزهار من حديقة المنفي، ص٢٠.
(٢) سورة التكوير: ١٧.
(٣) أزهار من حديقة المنفي، ص٣١.
(٤) سورة يوسف: ٢٦-٢٨.
(٥) أزهار من حديقة المنفي، ص٩٨.
(٦) سورة هود: ٣٧.
(٧) سورة القصص: ١٠.

أما الحديث الشريف، فلا نجد له حضوراً كبيراً، ويكتفي الشاعر باقتباسه كما فعل في «رسالة إلى أبي ذر»، حيث يشير إلى حديثين شريفين للرسول ﷺ أحدهما الحديث الشريف حول أبي ذر الذي يمشي وحده ويموت وحده، ويبعث وحده[1].

بيد أن تضمينه بالشعر يبدو له الحضور الأكبر، وبخاصة للشعراء القدامى، وهو في معظم صوره يظل مجرد اقتباس يمكن فصله عن السياق، مثل قوله:

«أناجيك فيّ يرفّ بقلبي صوت صديقي القديم:

ودّعتُها الفراق فاشتكتْ كبدي إذْ شبكت يدها من لوعة بيدي

فكان أوّلُ عهد العين يومَ نأتْ بالدمع آخر عهد القلب بالجَلَد

جسّ الطبيبُ يدي جهلاً فقلتُ له إنّ المحبةَ في قلبي فخلّ يدي»[2].

والأبيات المقتبسة للشاعر «ديك الجن الحمصي»، وعلى هذا النحو يقتبس أبياتا وأنصاف أبيات من البارودي، والمتنبي، وأمل دنقل وغيرهم[3].

ونادراً ما يرتقي التضمين بالشعر إلى التناص، حيث يصوغ بعض أبيات الشعر القديم من خلال رؤيته المعاصرة، كما في قوله:

«جنت الأيدي شوكَ العدم..

جرح الندم..

وأمرتهمو أمري لكن ماعرفوا النصحَ بمنعطف الرؤيا..

إلا في ضحوة يومي المفجوع المصروع...»[4].

وهو مأخوذ من قول الشاعر القديم:

أمـرتهم أمـري بمنعـرج اللّوى فلم يستبينوا الرُّشْدَ إلا ضُحى الغد

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٩١-٩٢.

(٢) قنوت العصافير، لكن تبوح، ص١٤

(٣) انظر مثلاً: ابتسامة في زمن الدموع، ص٤، ٤٥، ١٠٨، ١٢٧.

(٤) قنوت العصافير، لكن تبوح، ص٤٥.

وبالنسبة للأمثال، فقد رأينا من قبل القول الذي صار مثلاً على لسان «الزباء» وهي تتعرض للخطر: «بيدي لا بيدك ياعمرو ولا بيد العبد»، ويكاد يكون هذا المثل هو الوحيد على امتداد أشعار جميل عبد الرحمن كلها[1].

أما الأقوال، فحظها قليل أيضاً، في مجال التضمين، ولاتلعب دوراً فنيًا كبيراً بحكم ندرتها، وقد ورد معظمها في قصيدة «رسالة إلى أبي ذر»[2].

وبعد:

فإن «شعر جميل عبد الرحمن»، يعبّر عن رؤية مشتركة لجيل السبعينيات، الذي أهمّته قضية الوطن والأمة، قبل همومه الخاصة والشخصية، وراح يجتهد في ذلك التعبير بما أوتي من قدرة فنيّة تمثلت في ذلك التنويع الخصب والمثمر في الشكل الفني، مابين التزام بالتقاليد الموروثة، وتطوّر مقبول صنعته طبيعة العصر والتراكمات المعرفية دون إخلال بالثوابت والأساسيات.

لقد جاء شعر جميل أغنية طويلة تشهق بدموع الوطن وتنوح على مافقده، وتترجم بصدق وإخلاص مايعتمل في داخله من أحلام وآمال وطموحات.

** ** **

(١) ابتسامة في زمن البكاء و ٩٨.

(٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص٨٨ ومابعدها.

« ٣ »

حديث الوردة .. حديث النار

[النار بأعراقي مستعره
أوردتي الثلجية صارت ورده
أهداب الليل أراها تتفتح
عن أكمام الصبح الممتده]

" حسين علي محمد "

(١)

«حسين على محمد» (١٩٥٠ - ..)، واحدٌ من أهم شعراء السبعينيات، الذين حملوا رؤية صافية نقية، تنبع من فهم واعٍ لهوية الأمة وشخصيتها، وتحركوا من خلال تصور واثق يؤمن بقيمة الفن ووظيفته في مخاطبة المشاعر والأفئدة، وتجييش العواطف والأحاسيس بما يجعل المتلقي، قارئًا أو مستمعاً، شريكاً في العمل الفني بالاستجابة والتفاعل، وليس مجرد مشاهد لايفهم أو لايدري مايُقال أو يُتلى أو يُقرأ.

إن «حسين على محمد» شاعر ينتمي إلى الريف المصري، وقد ظل وفياً لهذا الريف منذ مولده وحتى اليوم، يعيش مع أهله وناسه، همومهم وآمالهم، دون استعلاء عليهم أو تنكر لهم، فهو واحد منهم يغني أناشيدهم وينشد أغانيهم، دون أن تستهويه أضواء العاصمة، أو تخلعه من جذوره، أو تجعله يبيع هويته في سوق الرق الفكري، الذي يشتري الباحثين عن الشهرة بأبخس الأثمان، وأرخص القيم.

ظل «حسين» في بلدته الصغيرة «ديرب نجم» بمحافظة الشرقية، يقرأ ويدرس ويعمل ويقرض الشعر، حتى استطاع بموهبته وخبرته ومثابرته أن يفرض أدبه وإنتاجه على معظم الصحف والدوريات التي تصدر في العاصمة، وبقية العواصم العربية، وأن يكون واحداً من شعراء زماننا الذين يقدمون شعراً عذباً وجميلاً، يذهب بطعم الحصرم الذى نتجرعه - بالقوة والإرهاب - عبر الوسائط الإعلامية والأدبية، لنفر من الطغاة الذين ظنوا السخف الذي يقولونه أو يكتبونه شعراً وأدباً، وذهبت بهم الصلافة والغرور إلى الحد الذي تصوروا معه أنهم أتوا بمالم يأت به الأوائل، وأنهم أحدثوا تطوراً غير مسبوق وصل بالشعر العربي إلى ذروة لم يصل إليها أحد من الغابرين! وهيهات أن يكون هذا الأمر صحيحاً، إذ لوكان كذلك، ماأعرض عن كلامهم الناس، ولاوقفوا منه موقف «الأطرش في الزفة»، ولكن الآلة الإعلامية الرهيبة تعمل على قلب الحقائق، وتوهم بالباطل بما لا أساس له في الواقع.

على كلٍّ، فإن «حسين» قد نمّى موهبته الشعرية من خلال دراسته النظامية التي وصلت به إلى الحصول على درجة الدكتوراه (عام ١٩٩٠)، وإن كنت أرى أن ثقافته الحقيقية قد نمت

وتبلورت من خلال قراءاته ومتابعاته الأدبية والثقافية خارج «الدرس النظامي»، فالتثقيف الذاتي - فيما أعلم - كان وراء ذلك الوعي العميق الذى يظهر عبر قصائده وأشعاره، بأبعاد التراث الإسلامي الناصع، والواقع الراهن؛ بملامحه المأساوية المتردية، والحلم الجميل بمستقبل أفضل من خلال تتبع مايجري في الدنيا، وتتبع ما لدى الآخرين من مميزات التفوق والقوة والبناء.

نحن إذن أمام شاعر يملك نضج الرؤية الحضارية على المستوى الفكري، حيث يلتقي الماضى والحاضر والمستقبل في وجدانه وعقله وخياله، وهو بهذا يستطيع إذا أنشد أن يقدم لنا شعراً ذا قيمة، وذا أصالة أيضا، فضلاً عن «الكم» الكبير الذى نشره وكتبه من القصائد والمسرحيات.

نشر «حسين علي محمد» مجموعةً من الدواوين أو المجموعات، بعضها بالجهد الذاتي (بطريقة الماستر)، وبعضها عبر أجهزة النشر الحكومية، وأيضا، فإن لديه أكثر من مسرحية ومجموعة لم تنشر، وإن كان قد نشر بعض قصائدها في صحف ودوريات محلية وعربية متعددة. ومن المجموعات التي نشرها بجهده الذاتي «السقوط في الليل» عام ١٩٧٧م، وساعده في نشرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أيضا نشر بجهده الذاتى مجموعته «أوراق من عام الرمادة» عام ١٩٨٠م ضمن دورية «أصوات» التي كان يصدرها في الشرقية مع فريق من زملائه الشعراء والفنانين التشكيليين، وهى أسبق من الدورية الأخرى التي صدرت بالاسم نفسه بوساطة فريق آخر في القاهرة.

وضمن سلسلة كتاب «المواهب» التي كان يصدرها قطاع الآداب بوزارة الثقافة نشر الشاعر ديوانه «شجرة الحلم» بمقدمة للدكتور علي عشري زايد، عام ١٩٨٠.

ومن المجموعات الأخرى المخطوطة التي لم تنشر بعد: «تجليات الواقف في العراء» و«زهور بلاستيكية» و «من دفاتر العشق»، وله أيضا مسرحيتان مخطوطتان، هما: «بيت الأشباح» و«الحاجز الرمادي»، وكان قد أصدر من قبل مسرحيتين هما: «الرجل الذي قال»، و«الباحث عن النور».

وإلى جانب ذلك فهناك بعض الدراسات الأدبية التى نشرها الشاعر مثل «البطل في المسرح الشعري المعاصر»، وصدر في القاهرة عام ١٩٩١م، و«القرآن.. ونظرية الفن»، وصدرت طبعته

الثانية عام ١٩٩٢، ومازال الشاعر ينشد شعراً ويكتب دراسات، ومقالات التى تدلّ على أصالة وعيه العميق.

(٢)

من يقرأ شعر «حسين علي محمد»، يستشعر أنه بإزاء شاعر له شخصيته المتفرّدة في الأداء الفنّي والرؤية الشعرية، صحيح أننا نستشعر ملامح التقليد في البدايات - وهذا أمر طبيعي - ولكن مرحلة النضج قدّمتْ لنا شاعراً يمتلك الأداة التي يستخدمها بتميز ليعبّر من خلالها عن رؤيته الصافية وحلمه الخاص.

فى البداية بدا الشاعر معجباً بمجموعة من شعراء التجديد المعاصرين أمثال بدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، وقد رثى السيّاب عند وفاته بقصيدة جيّدة، ولكن تأثره الواضح ارتبط بالشاعر صلاح عبد الصبور، ولعل ذلك يرجع إلى شهرة الأخير في مطلع حياة حسين الشعرية، وإلحاح أجهزة الإعلام آنئذ على نشر شعره وأخباره، ومن ناحية أخرى، فلعل العامل الجغرافي كان من وراء هذا التأثر، حيث ينتمي الشاعران إلى محافظة واحدة، هي محافظة الشرقية؛ ولعل أبرز نماذج التأثر تبدو في قصيدة حسين التي عنوانها «أربع صفحات من مذكرات أبى فراس» التى نشرها في مجموعة «السقوط في الليل»، ويقول في مطلعها:

«أعودُ من بلاد الثلج والضَّباب والرُّؤى المهمومهْ
وقلبى الصغيرُ وردةٌ حمراءْ
تنزُّ بالدّماءْ
أعُودُ
وليتني ماعُدْتُ ياصحابْ
فها هى الوجوهُ معتمةْ
لم تبتسمْ لعودتي . . بالحبّ والضّياءْ
وهاهُم الصغارُ في الأركان نائمون . .

يحلمون أن تقومَ فوق أركان المدينة المهدّمةْ

مدينةٌ جديدهْ

مدينةٌ سعيدهْ

لا يصدمُ الصغارَ منها منظرُ الدماء والأشْلاَء»[1].

وإذا كنّا في هذه القصيدة نستشعر صوراً عديدة تذكرنا بقصيدة «صاحب الوجه الكئيب» خاصة، فإن قصيدة حسين تقودنا بصفة أخص إلى قصيدة «صلاح عبد الصبور» الشهيرة، التي عنوانها «الخروج» وفيها يستلهم هجرة الرسول ﷺ من مكة إلى المدينة، ليعبر عن تجربة شخصية مّر بها، ويقول في أحد مقاطعها:

«لومتُ عشتُ ماأشاءُ في المدينة المنيرهْ

مدينة الصَحْو الذى يزْخرِ بالأضواءْ

مدينة الرؤى التي تشربُ ضوءا

هل أنت وهمُ واهمٍ تقطَّعَتْ به السُبُلْ؟

أم أنت حقٌ؟

أم أنت حقٌ؟»[2].

ولسنا هنا في مجال المقارنة والتقويم بين الشاعرين، ولكننا نشير إلى بدايات الشاعر التى تكون عادة أقرب إلى التقليد والتأثر بالآخرين، منها إلى الاستقلال والذاتية الصرفة، وهو ما صنعه الشاعر فيما بعد، رؤيةً وأداةً. والحديث عن رؤية الشاعر وأبعادها يقتضى مجالاً أرحب، ولكننا نشير إليه هنا باقتضاب، لنؤكد على مايمكن تسميته «بالواقعية المثالية»، حيث ينطلق الشاعر من واقعه ليطلب المثال وفق تصور واضح، لا غموض فيه ولا التباس ولا التواء.

وهذا الواقع الذي ينطلق منه؛ هو واقعة اليومي المعاش على المستوى الشخصي ومستوى الأمة. وإن كان مايجرى للأمة ويعصف بكيانها وحضارتها وتاريخها ومستقبلها يمثل العنصر

(١) السقوط في الليل، ص٣٦.

(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص٢٣٧.

الأغلب والأعم والأكثر أهمية. قليلةٌ هي القصائد التي تنضح بالهّم الشخصي، وقليلة هي الأشعار التي تقدم لنا معالم خاصة في حياة الشاعر تشغله أو تمنعه عن التفكير في واقع الأمة ومأساتها؛ إنه شاعر يعيش لأمته، وينسى نفسه إلاّ في حالات قليلة يمكن عدّها على الأصابع، بل إنه يوظِّفُ تجاربه الشخصية لتكون معبرًا يصل إلى واقع الأمة أو صدى لواقع الأمة.

من تجاربه الشخصية القليلة التي استأثرت بهمّه الذاتي، رثاؤه لأبيه الذى فقده وهي مرثية قصيرة محكمة يبدو فيها الرضا بالقدر والتسليم بالقضاء، مع الإحساس الحاد بالفقد:

«.. وهل يسمعُ الشيخُ صوتَ الرياح
بوادي الفناءْ؟
أيا فرسَ الموت أقبلْ
وطِرْ بي
ودَعهُ هنا نائمًا مُستريحًا
وألقِ عليه الرّداءْ».

وبصفة عامة فإن التجارب الذاتية تدور غالبًا حول الرثاء للأحبة والأصدقاء والشعراء الذين ارتبط بهم عاطفيًا وفنيًا، ومن خلالها يبث شجنه، ويومئ ضمنًا إلى الهمّ العام الذى يؤرقه ويضنيه، والذى ينفرد بالساحة الشعرية للشاعر، ويفرض ملامحه عليها وعليه أيضا، كما نرى في قصيدته «الحصار يليق بالشاعر» حيث يصير الشاعر «مجرد فرض في ذاكرة الطين»!:

«في الشارع يقفُ السّمسارْ
في النافذة المخبرُ
في الذاكرة بقايا النارْ
كيف تخاطبك الأشجارُ
تستوقفُك الأحجارْ
يارَجُلَ الأقدارْ
- أنتْ مجرّدُ فرض في ذاكرة الطين
وقبرك محفورٌ في الأشعارْ».

ولعل هذه القصيدة القصيرة تجمع عناصر رؤيته في ذلك الصراع غير المتكافىء بينه وبين قوى الشرّ العاتية المتمثلة في «السِّمْسار» رمز الانتهازية والميكافيللية والكسب بلا تعب، والمخبر، رمز السلطة والحصار والملاحقة، ونتيجة الصراع واضحة سلفًا، حيث إنها محسومة لصالح الجبهة التي يقودها السمسار والمخبر، . أما الشاعر «رجل الأقدار» فمصيره إلى القبر، وبالرغم من أن القصيدة تومىء إلى ملامح المقاومة والوقوف ضد التيار من خلال «بقايا النار» و«الأشجار» - وسنرى فيما بعد دلالة النار على صورة المقاومة والتطهير والأمل - فإن «الأحجار» بكل ماترمز إليه من صلادة وقسوة وفقدان للإحساس تعطي ملمحًا مأساويًا يكرّس الهزيمة والموت!! مما يعني واقعية الشاعر ومثاليته في آن واحد.

وللإنصاف، فإن الشاعر على مدى تجربته الشعرية، يمتلىء بالأمل الذي يومض في أشعاره بالرغم من قتامة الواقع المحيط، الذي يتبدى عبر تفاصيل الحياة اليومية والأحداث السياسية والاجتماعية، وظل يحلم بهذا الأمل إلى عهد قريب، ولكنه فيما يبدو، وصل مؤخرًا إلى درجة الاقتناع باليأس وعدم الجدوى، لأنه يرى ماحوله ينبىء عن الهزيمة، ويتحدث عن الموت. ولابأس أن نورد نموذجًا للأمل الذى كان يداعب خيال الشاعر باستمرار طوال فترة غير قصيرة، ظلّ يحلم فيها إلى درجة اليقين بقدوم السلام والأمان:

«لن أضربَ في أرجاء الوَهْم الحيرانْ
سأعودُ لداري فرحًا
وستُفْرِخُ أطيارُ الحبِّ على نافذتي
وستشدو:
عمَّ الكونَ سلامٌ وأمانْ
عم الكونَ سلامٌ وأمان»[1].

وإذا كان هذا الحلم يبدو «طوباويًا» ساذجًا، ينقض ماأشرنا إليه من قبل عن «الواقعية المثالية» لدي الشاعر، فإنه في قصائد أخرى يتشكل وفقًا لقانون التضحية والفداء، وهو يعلن عنه بخطابية مباشرة:

(١) من قصيدة «هموم شاعر إشبيلية العاشق».

«أقفُ وأحميك من السّفْلة والأوغادْ
وأقدم عمري قربانًا
حتى ترتسمَ على أوْجُه أطْفالك
بسماتُ الأعْيادْ
ويظلُّ الشّعْرُ رسولاً للإيمانْ
سيفًا في الأرزاءْ
أنزفُهُ كلّ صباح ومساءْ
من أجل بنيك الفقراء الشرفاء»[1].

وفى كل الأحوال، فإن الهّم العام يظل يؤرق الشاعر، ويحضر أمامه في شتى المناسبات التي تجعله يحمل الأمة في حنايا صدره، يهتف لها، ويغني جراحاتها، ويأمل في غدها الجميل، قد تحزنه هموم آنية، فتضيق أمامه جسور الأمل، وتسودّ الرؤية، ولكن الأمل يظل قائمًا في أكثر من صورة يجسّدهابصفة عامة إحساسه الحاد بضرورة الحركة نحو الأفضل والأنقي والأصفى.

ثمة ملمح آخر للرؤية الشعرية لدى «حسين على محمد»، يتمثلُ فى تجاوز الدائرة الوطنية والقومية إلى الدائرة الإسلامية، حيث يعانى المسلمون ألوانًا عديدة من القهر والعسف والطرد من بلادهم، وتطهيرهم منها بعد مذابح دامية بشعة ورهيبة، وغير مسبوقة في العصر الحديث. كما يحدث في «البوسنة والهرسك» مثلاً. والشاعر لاينسى في غمْرة همومه مايجري هناك لإخوانه المسلمين، الذين تآمر عليهم أعداء الإنسانية، وأشرار الأرض، وخذلهم المسلمون وصمتوا على مايحدث لهم.

فى قصيدته «صهيب ينادى: وا معتصماه!» التى يهديها إلى سراييفو المحاصرة، يوجز مأساة المسلم المعاصر، الذي تتناوبه الأرزاء، ويزري به الأعداء، ويعيش حالة بؤس وانفصام لامثيل لها في تاريخه، ويستخدم الشاعر المقطع القرآني في قوله تعالى أول سورة الروم: ﴿ألم، غُلبت الروم، في أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون﴾ لتقديم المفارقة في الواقع

(١) ختام قصيدة «وشم على ذراع مصر».

الإسلامي الراهن، وبدلاً من أن يكون الحكم هو «هزيمة الروم» (غُلبت على البناء للمجهول)، يجعل الشاعر الحكم معكوسًا (غَلَبَتْ = على البناء للمعلوم)، ويسرد ماتفعله الروم (رمز الإجرام الغربي المعاصر) بالمسلمين في سراييفو أو البوسنة والهرسك، ويكثّف الشاعر المفارقة من خلال الإشارات التاريخية إلى الماضي حيث كان المسلمون يَغْلبُون، وكانت جيوشُ محمد ﷺ تحقق انتصاراتها في كل مكان، وكان يستنجد بها كل مظلم مقهور وخائف:

«مشى الرُّومُ فوق جبيني هَذَا المسَاءُ
وداستْ خيولُهم بالسنابك وجهَ الضِّياءُ
وكانَ «صهيبُ» ينادي
جيوشَ محمَّدْ
فلم ترجعُ الريحُ حتى الصَّدى
وضاعَ النّداءُ
وظلّي تجمَّدْ
فلا الأفقُ تعلوهُ رايةُ أحمدْ
ولا الخيلُ خيلي
ولا الظلُّ ظلّي!».

وعلى الرغم من اسوداد الواقع الراهن، وسوءاته، وعلى الرغم من العجز والإحباط الذي يتبدى في مقاطع القصيدة، فإن الشاعر في المقطع الأخير تراوده الآمال التي يراها بعيدة، ولكنه يتساءلُ عنها في لهفة ولوعة وسخرية:

«هل تضحكُ الأيَّامُ للوجْه الحزينُ؟
هل تعرفُ المخدوعةُ الحسناءُ
أكثرَ منْ حصادِ التُرَّهاتْ؟».

وهكذا فإنّ مأساة المسلم المعاصر، ليست قاصرةً على إقليم بعينه، ولكنها حالة عامة تشغل الشاعر في سياق عام، يمثل محورا مركزيًا في بصيرة الشاعر، وإن تعددت الملامح وزوايا الرؤية.

(٣)

ويعنينا الآن أن نتوقف لدى بعض الملامح الفنيّة التى اتسم بها شعر «حسين علي محمد»، لأن تناول هذه الملامح كافة، مسألة تحتاج إلى وقت طويل ومساحة أكبر لاتتفق مع غاية هذه الدراسة وهى التعريف بالشاعر في إطار أقرب إلى التركيز والوقوف عند الأساسيات الفنيّة أو الشعرية في نتاجه.

ويمكن أن نجمل الملامح الفنية عند حسين علي محمد في توظيف الرمز، وشكل القصيدة، ومعالجة القصة الشعرية للأطفال.

والرمز في حالة شاعرنا يمكن أن نطرحه في إطارين: رمز الشخصية والمكان والحدث، ورمز اللغة.

وبالنسبة لرمز الشخصية والمكان والحدث، فقد أكثر الشاعر منه، وبخاصة الرموز التاريخية التي تضرب في أعماق التاريخ العربي والإسلامي، واتخذ منها معبراً للحديث عن الهموم العامة والخاصة،

وبالرمز التاريخي صار شعر الشاعر أقرب مايكون إلى إعادة صياغة التاريخ من خلال الواقع، أو صياغة الواقع من خلال التاريخ، وعموما فإن المساحة التي يغطيها الرمز واسعة وعريضة وبخاصة في المراحل الشعرية الأولى، وأيضا المعاصرة للشاعر، إن مجرد ذكر بعض الرموز أو الإشارة إليها تنبئنا عن مدى اهتمام الشاعر واحتفاله بالرمز وسيلة مهمة ورئيسة من وسائل أدائه الفني، وإليك بعض مااستطعت رصده من الرموز:

عام الرمادة - ابن زيدون - غيلان الدمشقي - بلال بن رباح - منكر ونكير - علي بن أبي طالب - ياسين وبهية - ابن الرومي - أبو فراس الحمداني - أوديب وجوكاستا - كليوباترا وأنطونيو - معركة المنصورة وأبطالها (شجر الدر - الصالح أيوب - لويس التاسع . . .) - عيسى الدباغ (بطل رواية السمان والخريف لنجيب محفوظ) - جلجامش - الأعراف - إلزا - أحمد عرابي - القرامطة - الروم - سندباد -القعقاع - القليس - سجاح التميمية - صهيب

الرومي - إيزابيلا وفرديناندو - قرطبة وإشبيلية - عنترة وعبلة - مجنون ليلى - الكعبة - . . . الخ .

عدا الرمز الهامشي الذي يتخلل ثنايا بعض الأبيات مما يمكن أن يدخل تحت مايعرف بالتناص أو الاقتباس، وهو مايكشف عن اهتمام الشاعر بالرمز بوصفه وسيلة مثلى لديه، تنقل رؤيته الشعرية إلى المتلقي.

ومع ذلك فهناك من الرمز ما أجاد الشاعر في استخدامه، وعبّر به تعبيراً فنيًا ساطعًا، وهناك ماعبّر به تعبيراً فنيًا غير ساطع، لأسباب ترجع إلى طبيعة الرمز أو طبيعة الصياغة. وسوف نكتفي هنا بمثالين يوضحان مدى قدرة الشاعر وتوفيقه في استخدام الرمز أو العكس.

في قصيدته «أوراق من عام الرمادة» يستلهم الشاعر ماأصاب المسلمين في عهد الخليفة الراشد «عمر بن الخطاب» من قحط وجفاف ومحنة، ومن خلال الحدث يعبّر الشاعر عن تجربة خاصة / عامة، حيث يشعر بالوحشة والخوف، وتتحطم أمانيه في العثور على من يؤنسه ويؤمنه، ويصرخ فلا يجد إلا الذئاب التي تعوي، وعام الرمادة، والصحاب الجوف، والليل اللدود، والدمع الذي يحفر نهره في الوجه المكدود.

يبدأ الشاعر قصيدته بمقطع يمتزج فيه الماضي والحاضر، والخاص بالعام في إشارة ذكية وموحية بل عامرة بالإيحاءات من خلال مفردات تشير إلى الوحدة والجوع والشوق والأمل:

«هذا أنا

وحْدي هنا

خَلْفَ الجموعْ

الجوعُ يَقْتُلُ ناقتي

والشَّوْقُ يعصفُ بالضلوعْ».

ثم يقلّب معاني هذا المقطع بصورة أخرى تشير ضمنًا إلى الشاعر ووظيفة الكتابة، مع إحساس رومانسي عارم يحفل بالتشاؤم والأسى:

« هذا أنا

سَقَطتْ إشاراتُ الكتابة، والدُّموعْ
سَالَتْ على وجهي، وأوراقُ الربيع
سَقَطَتْ، تهاوتْ، والمنى
ذُبلتْ بقلبي، تَحْتَ أَقدَام الصَّقيعْ».

وإحساس الوحدة، أو التفرد الذي يستشعره الشاعر، ينبيء في المقطع التالى عن وجهين، أو وجه يمكن أن نديره فيكون خاصًا مرة، أي معبرًا عن تجربة شخصية، وعامًا مرة أخرى، أى يحتضن رؤية اجتماعية تلمحُ إلى فجيعة يعيشها المجتمع، حيث لم يبق صامدًا نقيًا إلا الشاعر - وما يرمز إليه - أما الساحة التي تحولت إلى فيافي وقفار، فإن الذئاب هي التي تعمرها بالعواء والوحشة والوحشية أيضًا:

«مرَ الصِّحَابْ
وبَحثْتُ عنهمُ في الفيافي والقفَارْ
وظللتُ أصرخُ علّنى أجدُ الجوابْ
فلم أجدُ غيرَ الذئابْ
تَعْوي، ولم أجد الصِّحَابْ!».

ونلاحظ أن الشاعر يستخدم هنا قافية «الباء» ذات الجهارة والانفجار في ختام أغلب الأشطر بوصفها قافية ذات دلالة وتناغم مع المنـاخ المتوحّش الذى يستشعره في وحدته وصموده، وصراخه أيضًا.

فى المقطع الرابع والختامى - وهو أطول المقاطع - يبدو الشاعر وكأنه يفيق من مثاليته ليجابه الواقع، الذي ينكشف عن جهامة عام الرمادة والصحاب الجوف والليل اللدود والدمع الذى يهمي، وهنا تبدو الحيرة والتخبط. فهل يرجع الشاعر عن متابعة البحث عن الطريق، ويستريح من العناء: عناء الوحدة والوحشة - أو عناء مواجهة المجتمع الذي تحول إلى ذئاب؟ أم يتابع المسيرة ويقف خلف الجموع يعرض ناقته الجائعة للخطر وضلوعه للشوق العاصف؟

«ضلّتْ خُطَاكْ

يا أيها المجنونُ قَدْ ضَلّتْ خُطاك » .

انظر إلى تكرار «ضلتَ خطاك» مسبوقة في المرّة الثانية «بقد» - وهى للتحقيق - ليؤكد على حيرته في واقع الذئاب الذي لا يرحم .

«وبحثتُ عن أثَر الخُطا
وبحثتُ عن أثر الطريق
فلم تجد أثرا هناك
عامُ الرمادة، والصحابُ الجوفُ
- والليلُ اللدودْ
هواجسٌ . . والدمْعُ يحفُرُ نَهرَهُ
في وجهك المكدود . . هل تبغي الرُّجُوعْ ؟ » .

ولكن الحيرة تبقى قائمة، والفجيعة تظل جاثمة، سواء على المستوى الشخصي أو المستوى العام، لأن الصحاب مرّوا، ولـم يبـق إلا الذئاب، وإن كان الشاعر يقرر أيضا أنه لم يبق في حوزته إلا الدموع :

«لم يبقَ لي غيرُ الدُّمُوعْ
هذا أنا
وحْدي هنا
خَلْفَ الجموعْ
الجوعُ يقتلُ ناقتي
والشوقُ يعصفُ بالضلوعْ» .

وأيضا، لنا أن نتأمل هنا «قافية العين» الذي يختتم بها بعض الأشطر في هذا المقطع، لنرى تأثيرها الموسيقي الفاجع، والذي ينبىء عن عمق الفجيعة والحسرة، وهو عمق يتساوى مع موضع خروج العين من الحلق، ودلالته الحزينة اليائسة .

لعل أوراق عام الرمادة التي قرأنا بعضها هنا؛ تنبىء عن توظيف جيد وساطع، لدلالة عام

الرمادة ومعطياته في التعبير عن تجربة الشاعر تجاه لحظة حياتية أو واقع يلتحم به، ويصطلى بأحداثه وأناسه.

من ناحية أخرى فإن الشاعر يستدعي شخصية الشاعر «ابن الرومي» ليطرح من خلالها مأساة الشعراء الصادقين مع أنفسهم في كل زمان ومكان، عبر حكاية فقر ابن الرومي وجوع أولاده وعدم قدرته على الوصول إلى أبواب السلطان كي يمدحه وينال نصيبًا من المال يعينه على مواجهة الحياة. وابن الرومي في ذاته شخصية معروفة على مستوى الشعر، ولكن مايتعلق بها - على مستوى الشاعر - وقصة فقره، وطموحه إلى مديح السلطان، غير معروف لدى عامة القرّاء أو جمهورهم على الأقل، وهذا يضعف التواصل بين الجمهور وابن الرومي، أو بين القراء وقضية العلاقة بينه وبين السلطة، ومايستتبع هذه العلاقة من أثر اجتماعي وخلقي.

ويمكن القول، إن الشاعر أخفق في تقديم «ابن الرومي» بوصفه رمزًا ناجحًا على المستوى الفني، كما كانت الصياغة للمقاطع الخمسة التي كونّت القصيدة «أوراق عن ابن الرومي» متفاوتة من ناحية الإحكام البنائي، فالمقطعان الأول والثاني جيدان، أما المقاطع الثلاثة الأخرى فليست على مستوى المقطعين الأول والثاني، فبينما نجده في المقطع الأول يقدمُ توطئةً مقبولةً بل ومشوّقة لما يريد أن يطرحه من خلال ابن الرومي، نجده في المقطع الأخير يلجأ إلى تقديم نهاية غير مبررّة (فنيًا) وتاريخيًا، فضلاً عن صوت جهير يتسم بالتقريرية والمباشرة، وهو ماينطبق إلى حد ما على المقطعين الثالث والرابع.

ولنقرأ ماقدمه في المقطع الأول حيث يقدّم توطئته التي تعتمد الحكاية والقص:

«افتحْ لي بابًا أدخلْ منه
يامولايَ السُّلْطانْ
أبعدني عنكَ الحُجّابْ
طردوني دونَ البابْ
ظنّوني أحدَ السَّفَلَهْ
خافوا أن أفتكَ - حاشا - بالسلطان.

وأنا . . . ؟

علمَ الله

أعددتُ قصيدة مدْح عَصْماءْ

وحلمتُ بأن ألقيها في حضْرتكمْ - ذاتَ مَساءْ

فتنيلوني شيئًا . .

أو ترضون عليَّ . . » .

أما المقطع الأخير، فيبدو صاخبًا على هذا النحو:

«عاب أشْعَاري، وفي مَنْزِله

كلُّ عار، ومَخَاز، وريب

أنا لا أشْتُمُ إلا أمّه

فليزدني غضبًا فوق غضب

مالمن يغمز في أنسابه

ويعيب الشعر من أهْل الأدبْ؟» .

ويبدو أن الشاعر لم ينتبه إلى أن قصة «ابن الرومي» كان يمكن أن تشكّل في السياق الذي صنعه دلالة أخرى أكثر غنىً وعمقًا، وبخاصة أنها دارتْ حول محور البحث عن «النوال»، ولكنه آثر فيما يبدو أن تنتهي تلك النهاية التي يعيب فيها «البطانة» أشعار ابن الرومي، وهنا يتوقف الشاعر حسين علي محمد حيث لم نستطع فهم السبب الذي يجعل السلطان - ولو من خلال الحلم - لا يجيز قصيدة عصماء «قد صيغتْ لآلئها من ألفي بيت !» .

على كل حال، فإن الرمز الفني الساطع لدى حسين أكثر حظًا ونصيبًا، من الرمز المتواضع والمتعثر .

(٤)

يمكن القول، إن لغة «حسين علي محمد» في إطارها العام؛ أقرب إلى الرمز الشعري منها إلى لغة الخطاب العادي، فمعظم ألفاظه تنحت لنفسها دلالة تتجاوز المعنى المتداول، لتشير إلى معنى خاص يفرضه أداء الشاعر وصياغته. ومن هنا؛ فإن «الرمز اللغوي» لديه يشكّل معجمًا له ملامحه وسياقاته التي يمكن تتبعها عبر قصائده، لنستخلص منها دلالات رمزية توحي بما يلح على الشاعر ويؤرقه.

ويمكننا أن نذكر هنا بعض الألفاظ / الرموز غزيرة الاستخدام، أو التي تشكّل بعضًا من معجم الشاعر، ويستطيع الباحث لو أراد أن يغوص في حقولها الدلالية؛ فيكشف كثيرًا من الرؤى والمعطيات، على أكثر من مستوى، ومنها على سبيل المثال:

[الحلم - الندى - الحنين - السراب - الليل - الفجر - النور - العشق - الحب - الرحيل - السفر - الغربة - الوحدة - الموت - الحزن - الشدو - الغياب - الصمت - الجرح - القنديل - الفصول الأربعة - الخوف - الريح - الشجرة - العصفور - الغراب - الصحراء - اللؤلؤ - الغيم - القوافل - الصهيل - النسيان - . . . الخ].

وكل لفظة منها تأتي مفردة أو مجموعة أو مضافة أو مشتقة أو مرادفة لتتقلب - عبر القصائد - بدلالات شتى ومتعددة.

وفي هذه الوقفة القصيرة نكتفي بالدوران قليلاً في حقلي (الوردة والنار) فكل منهما تملأ حقلاً دلاليًا يضيء في أكثر من اتجاه، وقد تكررتْ كل منهما في عناوينه وسطوره؛ لدرجة توحي بسيطرتهما عليه، واقتحامها لشعوره، ولاشعوره أيضا. ففي العناوين يمكن مثلاً أن تقرأ: «الرحيل على جواد النار» - عنوان مجموعة شعرية - وفى القصائد يمكن أن تقرأ أيضًا بعض الأمثلة: «العصفور وكرة النار»، و«وردة» و«أيتها الوردة» و«زهور بلاستيكية» و«زهرة الصبَّار» و«زهور جافة إلى يارا».

تتحولُ «الوردة» - ومرادفاتها - في حقولها الدلالية إلى صورة «الحلم الجميل» الوديع، هذا

الحلم الذي يتبدى في أكثر من صورة وأكثر من وجه - كما سنرى إن شاء الله - وكذلك «النار» التي تمثل الوجه الآخر لهذا الحل. الذي يمكن أن نسميه «الحلم المناضل» - كما فعل الدكتور «على عشرى زايد» في مقدمه لمجموعة الشاعر «شجرة الحلم» - إنه الحلم الذي يقضي - في كل الأحوال - بتحطيم الواقع الظالم وإحراقه وتطهيره.. فالنار مطهر فعال، لانها لاتبقى أثرا للظلم أو التشويه!!

فى مستهل قصيدة «جراح»، يقول الشاعر:

«لا يذكُرْ
كيفَ الوردةُ صارتْ
مفتتحا للجرح!».

الورد غالبا مرتبط بالجراح والطعنات والآلام والإحباطات، ولعل المشابهة بين لون الورد ولون الجرح، هي التي جعلت الشاعر - في العادة - يختزل فيها ومن خلالها، كثيرا من الأحزان والصعوبات.

وفي قصيدة أخرى قصيرة تحمل اسم «وردة» يلخص الشاعر تصوره لمفهوم عام من مفاهيم الوردة، يكاد يكون هو المسيطر على دلالاتها الأخرى عبر شعره. إنه يصفها في إيجاز شديد بوردة الفجر، ثم ينوع بعد ذلك أوصافها وملامحها، ولكنها تظل في معظم الأحوال «وردة» الشاعر التي يحلم بها سواء كانت قصيدة جميلة، أو غاية يسعى إليها، أو وطنا يتغلب على عجزه وسكونه وهزائمه. يخبرنا الشاعر بحديث وردته في أبيات أو سطور تحكمها قافية توحي بالعمق والغموض والأحزان في آن واحد:

«هي وردةُ الفجْرِ التي
ألقت مباسمها إليك
ولاتبوحُ!
ولكلِّ لَفْظ نبضةٌ.
ولكلِّ فاتنة جموحٌ!
ولكلِّ سهْم برقه
ولكلِّ لاحظة جروحُ!».

وقد تكون الوردة رمزاً رومانسياً حالماً للمستقبل المنشود الذي يملأ جفاف الحياة / الصحراء، بالري بعد الظمأ، ويعيد الدنيـــا ربيـــعاً منتشياً بالنصر بعد عذابات الهزيمة والضياع، كما نرى في قصيدته «بقية الموال - مجموعة السقوط في الليل»:

«متى يجيء الفارسُ المُهابُ

على حصانه السريعْ

ويزرعُ الفلاةَ بالورود واللَّبلابْ

ونحيا عمرَنا ربيع ؟ ».

وفي دوائر الحزن التي تحيط بالشاعر تتحوَّل «الوردة» إلى علامة على الرحيل والبعث في آن واحد، أو دلالة على الموت والعزاء في الوقت نفسه؛ شريطة أن تكتسب حالة مغايرة للورد الذي نعرفه في الحديقة، وفي شعر الشاعر، فهي هنا «وردة أخرى» أو «وردة ثلجية» تنبت في الثلج، أو هي بنت الثلج، وما أكثر دلالات الثلج في الواقع وفي النفس معًا:

«هذه وردتُكَ الأخرى!

وردتُكَ الثلجيَّةُ تعلو شاهدَ قبرِك

تتفتَّح بوْحا .. وعزاءْ:

ماعادَ القلبُ بصيرا

ماعاد الحبُّ كبيرا

فابكِ صباحا ..

ومساءْ

وابكِ صباحًا ..

ومساءً!»(١).

وترتبط الوردة الثلجيَّة - كما نرى - بعمق الأحوال الشعورية لدى الشاعر، فالقلب الذي فقد البصيرة، والحب الذي تقامأ وتصاغر حتى لم يعد له وجود؛ ينبىءُ عن محنة أصابت الشاعر، وجعلته يكرر الدعوة إلى البكاء صباحًا ومساء، وتبقى «الوردة الأخرى» أو «الوردة الثلجية»

(١) من قصيدة «زهور بلاستيكية» التي تحمل عنوان مجموعة شعرية.

شاهدًا على قبر «الحلم» و«الأمل» الذي لابد له أن يتجدد بالرغم من كل شيء!

وإذا كانت «الوردة» بصفة عامة رمزًا للنقاء والصفاء والأمن والاطمئنان والسلام، والحلم الطوباوى الرومانسي، فإنها تأتي في صورة أخرى - وما أكثر ماتأتي - دلالة على الحبيبة / الوطن، التي أُصيبتْ بالطعنات والجراح، وأثقلت بالأحزان والآلام، وفي المقطع التالي من قصيدة «مواريث - مجموعة زهور بلاستيكية» يشير الشاعر إلى ماأصاب الوردة من طعنات وأحزان، وإن كنت لا أدرى لم حدّد عدد الطعنات بإحدى عشرة طعنة ؟:

«أيتها الوردةُ !

في نُسْغك إحدى عشرةَ طَعْنَه

وضَمَاداتٌ

وتلك فَضَاءاتُك مُثْقَلةٌ بالبوح

وبالأحزانْ

قولي . . . .

كيف اخترمتْ يمناك النسمةُ والجرحُ؟ » .

وفى مطولة الشاعر «ثلاثة مشاهد»، والتي يتناول فيها مأساة الواقع العربى العاجز والمحبط والذليل، نراه يستلهم مع الرمز الديني سيدنا «نوح» عليه السلام بوصفه المنقذ من الغرق، رمز الوردة أو الــورد، فيصير للوردة أوْردةً، وتتحول إلى كائن حي يتحدث إليها خرير الذاكرة الصخرية، ثم تتحول مرة أخرى إلى بديل للمطر، يمطر، صحراء الروح:

«ألا تمسحُ دَمْعَكَ يانوحُ

ألا تُمْطرني بالورد النَّازف فى بَطْن السدّ

تبلّل صحراءَ الروح بأمطار يقينك » .

وتدخل الوردة فى سياق التناص أوالاقتباس، بديلاً للدنيا فى عبارة «على بن أبي طالب» - رضي الله عنه - المشهورة: «يادنيا غُرّي غيري»، وكأن الشاعر يتوهمها مقبلة عليه، ولكنها فى الواقع تتمنع وتتأبى وتراوغ، والشاعر أيضًا يراوغها بحثًا عنها، أو عن الحــلم الضائع:

«ياوردةُ . . غرّي غيري
أخلَعُ ثوبكِ من ذاكرتي الناسية
هلمّي . . تحجبكِ الشَّمْسُ نهارًا
تُشرقُ أعمدة التذكار عشيًا
ألقي في تابوت الأجداد حنيني . . ».

وتتحولّ الوردة أو الورد في نهاية القصيدة - مرة أخري - إلى رديف للجنون ينذر بالويل في الواقع العربي المليء بالفوضى والجنون:

«ياويلي!
أتساقطُ
وردًا وجنونًا
في فوضى الصَّحْراء العربيّة
وثنايا الوهمْ! . . ».

إن الوردة تتحوَّل في ثنايا النسيج الشعري إلى كائن حي، له وجوده الفاعل بإيحاءاته ودلالاته، وينطلق وينطق بكثير ممايريد الشاعر أن يقوله شعرا، ويمكن أن نجد نظائر عديدة للوردة في السياق الشعري الفاعل، مثل الزهرة والنرجس واللبلاب والفل وبقايا الأنواع المنسوبة إلى عالم الوردة والورد.

وتشكل «الوردة» في منعطف آخر، مزيجا مع «النار»، لتنتج ثنائية الحلم الهامس مع الحلم المناضل، أو الحلم الأول الذي يقود إلى الحلم الثاني، الذي يودّ الشاعر أن يصبح حقيقة، هاهو في قصيدته الأولى من «تجليّات الواقف في العراء»، التي يهديها إلى الشاعر الراحل «محمد العلائي»، يتوجه إليه بالخطاب، وقد واجه بعد رحيله منذ ست عشرة سنة، نوعًا من الجحود والنكران، والسطو أيضا:

«أغلق عينيكَ ثانيةً
أيها المسكونُ بوجَعِ النار غيْرِ المُقدَّسَهْ

وورْدة الفَوْضى
فالأغوالُ التى ذُعرتْ منها قصائدُكَ
مازالتْ تتربَّصُ فى السَّاحة
بصُحبة الثعابين والدِّببة . . . » .

وهكذا يبدو مزيج «وردة الفوضى» و«وجع النار» ؛ محكومًا عليه بالموت أو الرجوع إلى القبر : «أغلقْ عينيك ثانية» فالأعداء كثيرون، والقتلة أكثر [الحدأة، الأغوال، الثعابين، الدببة . . إلخ] .

ويأخذ مزيج الوردة والنار بُعدًا آخر، فبالرغم من صخبه وعنفوانه، فإنه يعطينا إحساسًا يقينيًا بالأمل، وانبلاج الصبح، وعن طريق مايعرف فى بلاغتنا القديمة بالمقابلة والمطابقة، أو مايعرف الآن بالمفارقة، فإن الشاعر يجمع بين صورتين للنار والوردة (النار المستعرة بالأعراق - الأوردة الثلجية التى صارت وردة) ويقدم من خلال مفارقة أخرى (أهداب الليل - أكمام الصبح) معالم الأمل الذي يحلم به ويناضل من أجله :

«النارُ بأعْرَاقي مُستَعِرةْ
أوردتي الثلجيةُ صَارَتْ وَرْدَهْ
أهدابُ الليل أراها تتفتَّحُ
عن أكمام الصُّبح الممتدَّهْ . . »[1] .

وفي المقطع السادس من القصيدة السابقة الذي جعل عنوانه (عرس الكلمات) تنفرد النارُ بالحلم المناضل، وتصير الكلمة نارًا، ويشير الشاعر إلى الدور الذي كانت تلعبه فى الماضي كلماته - يقصد شعره - لتغيير الواقع، وترطيب جهامته بالنسبة للناس، وبخاصة الفقراء، ثم يوازن بين بعض كلامه الآن حيث صار هشيمًا لا قيمة له، وبعض كلامه الآن حيث هو نار محرقة مطهرة، تقوم بدورها فى وضوح لالبس فيه، ويؤكد ذلك التكرار الذي تبدأ به السطور الثلاثة الأولى :

(١) المقطع الثالث من «شجرة الحلم».

«كلماتي كانَتْ زَادَ الفُقَراءْ
كلماتي كانت نَبْعَ الماء الدَّافق فى الصَّحْراءْ
كلماتي كانَتْ منذُ زمَانْ
أمَّا الآن . . . ؟
فبعضُ كلامي صارَ هَشيمًا تذروهُ الرّيحْ
والبعضُ الآخرُ . . صَارَ النَّارْ» .

فى القصيدة المدوّرة «فيلم عربي»، مقطع بعنوان «النار/ النار»، تبدو فيه النار مصنعًا ينضج الأفكار والأجساد، ويعدّها لمواجهة الواقع، ولكن ماتفعله النار يذهب بدداً، وتنهبه الثعالب من شتى أنحاء الأرض، وتبدو النار هنا قرينًا للأمل المحبط أو الحلم الضائع أورديفًا للاستلاب والقهر، يتساءل الشاعر فى بداية المقطع:

«لماذا كلُّ هَذَا الرُّعْب؟ والجَسَدُ الذى فى النار أنْضجناهُ، تأكلهُ الثعالبُ من فجاج الأرض، تَنْهَشُ حدأةٌ فى الرُّوح ألواحًا من الصَّخْب الذي عشناه أحقابًا . . .» .

ويكشف الشاعر ملامح هذا الجسد الذي يعبّرُ عن نصر شامخ (عشناه) أشعاراً من قبل، فيما يشبه بكاء الماضي، ولكنه يستخدم الجسد (طفلة في النار) مرةً أخرى، آملاً أن تقوم النار بدورها فى الإنضاج والإثمار:

*«فى نيشان نصر شامخ (عشناهُ أشعارًا، تركنا طفلةً في النَّار تُنْضجُها سَمُومُ العصْف والغَسَق الُمحَمْحم في خضاب الرَّمْل والقيعان:
هيَّا ياجياعَ القَلْبْ !»* .

على كل، فالنار هنا تظل هي المنضجة للأمل / الحلم، بالرغم من الغيبوبة التي (عشناها) الآن في نصر كذوب (مُتنّاه) من قبل:

«هذي قبضةٌ مرفوعة بَعَلامة النصر الذى (مُتْنَاهُ) فوق الحائط المهدومْ. . . .» .

ويستخدم الشاعر «النار» منذ مرحلة شعرية مبكرة، بمعنى التطهير والإنضاج لتحقيق الحلم المناضل، ففي قصيدته «العصفور وكرة النار»، تأتي النارُ مقابلاً للعصفور لتحقيق التوازن

والتكامل بين الحلم الجميل المأمول، والحلم المناضل الواقعي، فالعصفور رمز الأول، والنار هي رمز الثاني، وكلاهما - كماسبقت الإشارة - يكملُ الآخر، ويدعمه ليتحقق على أرض الواقع.

«مع نسمات الفجر أرانى أولدُ ثانية فى تغريدة عصفور دحرج كرة النار على أودية الأحزان».

إن كرة النار هي المطهر الذي يأتي على الأحزان والآلام، ويصنع عالمًا جديدًا ويحقق الحلم المأمول.

فى لفظة «اللهيب» رديف «النار» نجد المضمون ذاته الذي يحمل معنى التطهير، والقيام بدور المزيل للحزن الأزلي، والصدأ الذي يترسّب على القلوب والصدور، حيث يتحقق الحلم الذى يرجوه الشاعر ويأمله:

«ونحلم أنَا وُلدْنا
وأن الصدورَ
ربيعٌ.. ونورٌ
وأن اللهيبَ يمورُ
ويقضي على حُزْننا الأزليّ
ويأكل كلَّ الصدأ
فتولدُ فوقَ الشفاه
- ابتسامةُ شعب صبْر».

ولا ريب أن الحلم باللهيب أو النار لتطهير الواقع هو حلم عام على المستوى الذاتي والقومي والإنساني يبحث عنه الشاعر مع آخرين، ينتظرون ولادة «ابتسامة» فوق شفاه الشعب الصابر، وهنا يتأكد أن «النار» رمز لمعنى كبير، يحقّق للشاعر والأمة، الأمل والنّصر والحرية.

(٥)

إذا كان الشاعر قد استخدم الرمز الذى ينسجم مع رؤيته تاريخيًا ولغويًا، فإنه دعم هذا الاستخدام بالشكل الشعري الذي يتيح له الفرصة الأفضل للتعبير عن هذه الرؤية. وبصفة عامة يمكن القول إن الشاعر اتكأ على الموسيقى السريعة الأقرب إلى الدفقات الشعورية المتلاحقة، والنغمات الراقصة التي ما تكون غالبًا - ويا للمفارقة - في ساحة الموت أو الوحدة أو الإحباط أو القهر! وهى موسيقى تقوم عادة على بحرين صافيين: «المتدارك» و«المتقارب» وفيهما ما فيهما من تدافع أو تدفق نغمى يتناغم مع حالي الفرح والحزن، وإن كانت رؤية الشاعر بصفة عامة تثير من الشجن والأسى أكثر مما تثير من المرح والبهجة، ونادراً ما نجد الشاعر يعبر إلى موسيقى البحور المركبة؛ بسبب إلحاح رؤيته الشعرية على التعامل مع الواقع الممتلىء بالجراح والآلام والأحزان، ولعله لهذا السبب أيضا تفاوتت قصائده طولاً وقصراً، وإن كانت عمومًا أميل إلى الإيجاز والتركيز، ومحاولةً أن تكون القصيدة دفقة شعورية واحدة، تحمل رؤية الشاعر وهمومه، ومن ثم تعددت صور القصيدة أو الشكل الشعري لديه. فهناك القصيدة التقليدية، وقصيدة التفعيلة، والقصيدة المدورة، وهناك أيضا مايسمى بقصيدة النثر، فضلاً عن محاولاته في مجال المسرح الشعرى، وشعر الأطفال.

وتكاد تكون القصيدة التقليدية (العمودية المقفاة) نادرة، ولم أجد فيما لدىَّ من إنتاجه غير قصيدة واحدة قصيرة، لاتتجاوز خمسة أبيات بعنوان «شتاء على القلب»:

أقــبِلْ على دَرْبنا، إنى إليْكَ ظَمِي ... أشْــرِع أمَامي بَابَ الفَتْح لا النَّدَم

الليلُ فى جُرْحى المرور بعضُ شَذَى ... فافتحْ ذِراعيْكَ واحْضِنْ بَوح منهزم

الليلُ والآهُ فى نَبْضي قد امْتزجـا ... فــأوْرَقَ الجُرْحُ فيَّ بَوَابَة الحلم!

حدِّق بشَوْقك، أمْطرنى بفيض ندَى ... لعلَّ صمْتى مُشْتـــاقٌ إلى النَّغم

ياأيُّهـا النبع، ياذكـرَ الرّياض أعـدْ ... لـمَسْمَع القلب مُوسيقا من القمَم!

ولعل بداية الشاعر من خلال شعر التفعيلة، هي التي وجهته بحكم الإلف إلى الإنشاد من خلال تفعيلاته التي تطول سطورهاأحيانا، بل تتطور في بعض القصائد إلى مايسمى التدوير، أو

القصيدة المدورّة، وهى عبارة عن فقرات شعرية طويلة، تتكون من عدد كبير من التفعيلات قد يصل أو يتجاوز ثلاثين تفعيلة في الفقرة الواحدة، والفقرة الشعرية في هذه الحالة تعدّ بمثابة البيت أو السطر الشعري، وهناك عدد واضح الحضور من القصائد المدّورة سواء في مجموعاته المبكرة أو الجديدة، منها على سبيل المثال: «العصفور وكرة النار»، فى مجموعته «من أوراق عام الرمادة»، و«الأميرة تنتصر» في مجموعته «شجرة الحلم»، و«لماذاتظل العصافير تشدو؟» في مجموعته «السقوط في الليل»، و«جراح» فى مجموعته «تجليات الواقف فى العراء» و«فيلم عربي» و«محاولة للنسيان» و«السرّ الأعظم» و«خمس صفحات من كراسة المجنون» في مجموعته «زهور بلاستيكية»، وقد أشرنا من قبل إلى بعض النماذج، ونورد هنا نموذجًا آخر يكشف أكثر، كيف تتابع التفعيلات لتشكّل الفقرة الشعرية - بديلاً عن البيت - دفقة شعورية متناغمة (بالرغم من كثرة عدد التفعيلات وعدد الجمل أيضا). يقول فى قصيدة «محاولة للنسيان»:

«لماذا تناديك هذي السفوحُ بخضرتها؟ وبهذي الفلول الأليفة، كانت تسوق ترابًا فيرتجّ منا الفؤاد. طيور أبابيل تسقط أحجارها، وأفيال صنعاءَ تترك أسوارها، ووردتك النار تفرغ كأسا؟».

ويقول فى أحد مقاطع قصيدة «الأميرة تنتصر» الذي تطول تفعيلاته بصورة ملحوظة، معبرّاً عن لحظة الصدام مع الصليبيين فى المنصورة؛ بينما جسد الصالح أيوب مسجّى، وشجر الدر تدير المعركة:

«أولادك يامصر الحرة يأتون، وإنى مبتهل فى السحر إلى الله، وأحمل سيفي كي أدفع عنك الأعداء، وهذا شجر النيل الأسمر يتحرك ويقاتل أعداءك. هذي ذرّات ترابك نارٌ وبراكينُ تحمحم فى الميدان، وهذا صوتُ الحافر يخلعُ أفئدةَ الصلبان، وإنا معتكفون على حبك يامصر، نصلّي لله، وفي القلب القرآن (أهذا قصر الصالح نجم الدين. فهيّـا ندخـل مملكة الريح، ونبعث فى الجسد الميت روحا، نحفر فوق نوافذه الصامتة - الليلة - هذا الفرح - النّصر - الدُّره!)».

والتدوير له مزالقه الفنية التي توقع في النثرية بصفة خاصة مالم يكن الشاعر واعيًا لطبيعة التدوير بوصفه وسيلة متناغمة مع الرؤية الشعرية المتدفّقة، وقد لاحظ الدكتور «علي عشرى زايد»

فى مقدمته لمجموعة الشاعر «شجرة الحلم»، أن قصائده سلمت من المزالق إلى حد كبير «وإن كان الشاعر لم يسلم تمامًا من الوقوع فى مزالق النثرية وعدم الانضباط التي يقود إليها استخدام هذا الأسلوب»[1].

وقد لاحظ الدكتور «عز الدين إسماعيل» أنه قد تحقق من خلال عملية التدوير فى الشعر مزية كان من الصعب من قبل تحققها، وهى ألا يرتبط الجرس الصوتي للكلمات بإيقاع الوزن، دون إلغاء لهذا الإيقاع.

وعلى هذا الأساس - كما يقول - فإن كل تدوير تنتفي منه هذه الوظيفة، حين تقوم كل عبارة فيه، أوبعض هذه العبارات مستقلة إيقاعيا ومعنويا.. ومن ثم يفقد التدوير مبرره الفني[2].

أي إن الكاتب يرى أن تكون الفقرات شحنات نفسية ومعنوية، تتكامل العبارات في تقديمها للكاتب، فإذا استقلت عبارة إيقاعيًا أو معنويًا عن الأخرى فَقَدَ التدوير معناه.

وبالنسبة لشاعرنا «حسين على محمد»؛ فإن التدوير كان وعاءً مناسبًا لتدفقه الشعري والشعوري معًا، وإن كان تحقيق شرط الدكتور «عز الدين إسماعيل» بالنسبة لترابط الإيقاع بالمعنى، لم يتحقق تمامًا، وهو ما أشرنا إليه قبل قليل من خلال كلام الدكتور علي عشرى زايد.

وسوف نلاحظ بصفة عامة أن الشاعر يحرص على نوع من التقفية بالنسبة لسطوره أو فقراته الشعرية - مما يتضح فى كثير من النماذج التي قَدَّمناها سلفا - وهو مايعني احتفاء الشاعر بالإيقاع بالرغم من ميله إلى التجريب فيما أسماه بقصيدة «النثر»، فقدرته الموسيقية وسيطرته على الإيقاع (وزنًا وقافية) تؤهله للاستغناء عن هذا اللون الذي ابتدعه بعض الشعراء لغايات غير أدبية، فالقصيدة النثرية المزعومة، لا تمثل إلاَّ حالة تعبيرية نثرية مغايرة تمامًا للشعر الذي يعتمد على الإيقاع أولاً وآخراً، فلا شعر بدون إيقاع، وقد سبق لأدباء عديدين - لعل أبرزهم «الرافعي» يرحمه الله - كتابة هذا اللون من النثر الذى يعتمد على الصورة والخيال والتكثيف، بصورة جيدة وراقية، دون أن يدعوا أنه قصيدة نثرية، أو نثر شعري، ولأننى لا أريد أن أخوض كثيراً في الجدل

(١) المصدر السابق، ص٢٥.

(٢) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، ص٤٣١.

حول هذه المسألة الآن؛ لأني سأتناولها في السفر الثاني، فأكتفي بتقديم نموذج من هذا اللون الذي كتبه الشاعر تحت مسمى القصيدة النثرية، وهاهو مقطع مما كتبه تحت عنوان «أحمد زلط» يقول فيه مشيرًا إلى رحلته للعمل في اليمن:

«يَمْسَحُ نظارتَهُ الطبيَّة

استعدادًا لسهرةٍ شجية

مع محمد حسين هيكل ومحمد زغلول سلام

والسنهوتى وصابر عبد الدايم

ومحمد عبد الحليم عبد الله

قبل أنْ يُلقيَ بالكتُبِ إلى عُبابِ النَّهر

ويعانقُ الصَّحراءَ العربيَّة

متتبعًا آثارَ بلقيسْ!»[1].

وواضح أن هذا النصَّ وغيره أيضا يشد الشاعر إلى طبيعته الأصيلة، بالرغم من محاولته الانفلات من الإيقاع، ليقلد من كتبوا قصيدة النثر، فهناك مايمكن وزنه، فضلاً عن إنه يكتب كلامه على هيئة الشعر (هناك بالفعل أربعة مقاطع موزونة فى هذا النص)، مما يؤكد أن تلك المحاولة فى كتابة القصيدة النثرية، ماهى إلا نزوة سيقلع عنها فى يوم قريب، لأن طبيعته الأصيلة - وهي الشعر - أقوى في كل الأحوال من محاولات الهبوط إلى قاع النثرية.

(٦)

ثمة ظاهرة شعرية جديدة نباركها ونؤيدها، وندعو إليها، رأيناها عند أحمد شبلول من قبل، وهى الكتابة الشعرية للأطفال، فمنذ المحاولات القديمة لأحمد شوقي ومحمد الهراوي وبعض الشعراء فى مصر والدول العربية، لم يكتب المعاصرون شعرًا للأطفال إلاّ قليلاً، ومع الإغراق في

(١) جمع الشاعر معظم القصائد السابقة فى مجلد كبير بعنوان «حدائق الصوت»، وصدر عن دار الأرقم بالزقازيق فى العام الماضى (١٩٩٣)، بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب.

الضبابية والإلغاز الذي سقط فيه فريق من شعراء السبعينيات فى مصر والعالم العربى، فإن الكتابة الشعرية للأطفال تصبح حدثًا مهمًا ينبغي الحفاوة به، حتى لو كانت قيمته الشعرية متواضعة، أملاً فى تنميته وازدهاره وتفوّقه، وبخاصة أن أدب الأطفال العربي يعاني عمومًا من فقر دم حاد، لأسباب لامجال للخوض فيها هنا.

يحسب لشعراء السبعينيات أن أحدهم وهو «أحمد زرزور»، قد فاز بجائزة تشجيعية حول أشعاره للأطفال، وإن كنت للأسف لم أطـلع على هذه التجربة، كذلك فهناك من أطلعنى على بعض تجاربه التي لـم تنشر فى هذا المجال، أما شاعرنا «حسين علي محمد» فقد أعد مجموعة قصصية شعرية للأطفال بعنوان «من مذكرات فيل مغرور» تضم ست قصص أو حواريات شعرية، تحمل قيمًا خلقية نبيلة، وأداء فنيًا ناضجًا[1].

وأتصوّر أن اتجاه شعرائنا نحو أدب الأطفال، سوف يسهم فى حل معضلات فنّية عديدة، لعل أبرزها الخروج من دائرة الغموض والإبهام التي تجتاح بتيارها وعواصفها كثيراً من النماذج الشعرية التي تطرح فى الساحة «للكبار»، كذلك أتصورّ أن هذا الاتجاه سيخرج بالشعراء أنفسهم من دائرة الرتابة والتكرار، والتي حولّت الكثير من النماذج الشعرية (وخاصة مايأتي منها في إطار الشعر الحر) إلى قصائد تقليدية، يمكن الاستغناء بواحدة عن مائة، لتشابهها ونمطيتها. أيضا، فإن التوجه إلى أدب الأطفال سيثري التجربة الشعرية العربية المعاصرة عامة، وتجربة أدب الطفل خاصة.

وفى إيجاز يمكن أن نجد فى تجربة «حسين علي محمد»، الشعرية للأطفال خصوبةً وثراءً واضحين، فقد اتجه الشاعر إلى مجال القصّ أو الحكي، وهو أساس أدب الأطفال عمومًا، لأن القصة أو الحكاية هى المجال الذي يعشقه الأطفال ويحبونه على تفاوت أسنانهم وأعمارهم، ولذا فإن الشعر حين يأتي مرتكزًا على القصة أو الحكاية يتسلَّلُ إلى أعماقهم ومشاعرهم، ويجذبهم للتفاعل مع النّص والعيش معه، على العكس من الوصف الخارجي لبعض التجارب التي لاتقوم

(١) صدرت هذه المجموعة بالفعل عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية في العام الماضي (١٩٩٣) بعد صدور الطبعة الأولى من هذا البحث.

على القص أو الحكى، ولعلنا نتذكر أن قصائد «شوقي» للأطفال كانت تعتمد على «الحدوته»، مما جعل الأطفال - بل والكبار - يتناغمون معها ويتفاعلون.

يقدم «حسين علي محمد» مجموعة من القصص التي تستدعي التاريخ الحقيقي أو الأسطورى، ومن النوع الأول القصة الأولى «مذكرات فيل مغرور»، وتتحدث عن قصة «أبرهة الأشرم» الذي حاول هدم الكعبة بعد أن أقام لنفسه كعبة في اليمن لتحجّ إليها العرب وسماها «القليس»، أما النوع الثاني فمعظمه يرتكز على أساطير هندية، تدعو إلى قيم الخير والحق والعدل.

وأسلوب الشاعر في قصصه سهل وبسيط، ويعتمد على ألفاظ قريبة المنال، بعيدة عن المجاز - غالبًا - ولا يجنح إلى مزالق الكلمات ذات المعاني المتعدّدة، وفى كل الأحوال؛ فقد استخدم الشاعر البحر التفعيلي الحر لينطلق فى قصّه وحكاياته، على سجّيته، ويوصل مفاهيمه إلى الأطفال، ولنأخذ مثالاً من «مذكرات فيل مغرور»، بعد هزيمة «أبرهة الأشرم» وأفياله، وعدم قدرته على هدم الكعبة:

«أبصرُ «عبدَ المطلب» وجبهتُه ترتفعُ
إلى علياء سماء
يضحك جَذلاً مسرورًا:
قد جاء الطفلُ محمدْ
نورًا يرتفع إلى آفاق الجوزاءْ
ينحاز إلى الضُّعَفَاء .. الفُقَراءْ».

وربّما كانت قصص الأساطير، أفضل إحكامًا من الناحية الفنيّة لدى الشاعر، ويقلّ فيها الإلحاح على مخاطبة الكبار الذي تفرضه العادة والإلف، ولعل قصة «الطفل الأخضر» من أفضل قصصه الشعرية، لبساطتها من ناحية، وإحكامها الفني من ناحية أخرى، وهى تحكي قصة طفل يتيم فقير، يتصف بالأمانة، يسمع السّاحر «دندش» عن أمانته فيختبرها، وينجح محمود، فيكافئه الساحر:

«أنت أمينٌ يامحمودُ

وسأعطيك هديّه
خُذْ هَذَا الخاتَم يامحمودُ
سيساعدك كثيرًا فى المستقبلْ » .

وترمدُ عين السلطان، وتعمى، ويقول الطبيب إن شفاء العين في زهرة شجرة القشدة في قمة جبل «عبقر»، ولا يستطيع أحد أن يصل إليها، ويسمع محمود القصة، فيصرّ على تحقيق طلب السلطان، ويستخدم الخاتم الذي أهداه له دندش، ويعود بعد جهد بالمطلوب، فيشفى السلطان ويقول لعائلته :

«محمودُ ولدٌ طيب
وشُجَاع
بنتى «نرجسُ» معجبة بهْ
سأزوجها - لو يرغبُ - لهْ » .

وتبدو الغاية من القصة أكبر من المكافأة التى حصل عليها محمود من الملك بالزواج من ابنته وتولي السلطة من بعده، إنها تكمن في الوعي بقيمة العمل والجهد والمبادرة، وهو مايفصح عنه الحوار التالي بين الساحر دندش ومحمود بعد نجاح الأخير فى الحصول على زهرة «شجر القشدة» التي شفى بسببها السلطان :

«دندش : أنتَ شُجَاع، وجرىء وصَبُورْ
محمود : لولا خاتمكَ الذَّهبيُّ
ماكنت وصلتُ
لقمة (عبقر)
دندش : الخاتم لايفعل شيئًا ياولدى
أنتَ شُجَاعٌ
وسأحكى قصتكَ لمن ألقَاهُ» .

وهكذا يملك الشاعر مفاتيح الخطاب الشعرى للأطفال فى لغة شفافة وبسيطة من خلال الحكي والقص ويستلهم فى كل الأحوال نماذج تراثية ملائمة وشائقة .

ولعلنا في هذه المناسبة نأمل أن يتوجه الشعراء إلى تراثنا الإسلامي ليأخذوا من قصصه وحكاياته مايلائم أطفالنا قصصاً ومسرحيات وحواريات، في أغزر هذا التراث، وما أكثر مايمتليء به معينه الذى لاينضب ولايجف.

وبعد:

فهذه الرحلة السريعة والخاطفة مع شعر «حسين علي محمد»، تنبيء عن شاعرية شاعر ناضج ومتمكن، يملك لغة الشعر بأبعادها الفنية المتنوعة، ويملك أيضا، الرؤية الشعرية المنتمية إلى الأمة الإسلامية بتراثها المضيء، وحاضرها المضطرم، ومستقبلها المنشود.

** ** **

«٤»

حديث الخيل . حديث السفر

[حبيبتي
إن أجدبت حقولنا في ذلك العام..
ففي غد ثمارها السيوف
فأقبلي.. وكبّري.. وزلزلي الحتوف
فإنما الموت هو المهانه]

" صابر عبد الداير "

(١)

يمثّل الشاعر «صابر عبد الدايم يونس» (١٩٤٨- . .) نمطًا خاصًا بين زملائه من شعراء السبعينيات في مصر، بحكم تكوينه الثقافي والإنساني، فقد نشأ أزهريًا، أو تربّى بالأزهر الشريف منذ صباه حتى حصل على أعلى درجة علمية أزهرية، وهي درجة «الأستاذية»، حيث مازال يعمل إلى الآن أستاذًا بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر (فرع الزقازيق).

لقد ولدَ صابر لأسرة ريفيّة كثيرة العدد بالقرب من الزقازيق، فشب ونما وترعرع على حبّ الأرض والفلاحة، مما أوجد شبهًا بينه وبين الشاعر الراحل «محمود حسن إسماعيل»، مع الفارق، في العزف للفلاح وهمومه وأشجانه، والانتماء للأرض مهما كانت قسوة الظروف والأحداث، والتحرّك بقيم الريف وأصالته في تعامله، وسلوكه ورؤيته، مما نرى له انعكاسات واضحة في شعره وكتاباته، وهذه القيم الريفية مستمدة في حقيقتها من قيم الإسلام الرفيعة التي نمّاها التعليم الأزهري، وأكدها في نفسيّة الشاعر ووجدانه وسلوكه، منذ كان طالبًا بالمعهد الديني بالزقازيق حتى تخرّج في كلية اللغة العربية عام ١٩٧٢، وحصل على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد عام ١٩٨١، وصار «أستاذا» عام ١٩٩٠.

وقراءة شعر «صابر» تنبىء عن وعي عميق بالثقافة العربية الإسلامية في مجالاتها المختلفة، وإدراك متقدم لجوانب النضارة والازدهار في عناصرها، وأيضا فهم جيد لملامح الذبول والتردى التي طرأت عليها وأزرت بها، وهو مايجعلنا نصف الشاعر - إذا جاز ذلك - بالأزهري المتفتّح الواعي، الذى يعّد امتدادًا للسلف الصالح من الأزهريين الذين كانوا على موعدة مع واجبهم الإسلامى تجاه العقيدة والوطن، ولم ينكفئوا على ذواتهم سعيًا لغايات تافهة، أو حرصًا على مغانم رخيصة.

وأحسب أن العنصر السلبى لديه يكمن في عدم الاطلاع الواسع على الثقافة الغربية، وآدابها المختلفة، وأقول «الاطلاع الواسع»؛ لأن الشاعر قد اطلع بالتأكيد على نماذج عديدة، ولكنها فيما يبدو لي، ليست بالغزارة التي يُفترض أن تكون قد تحقّقتْ لديه، أولدى نظرائه من شعراء السبعينيات، ولعل ذلك يرجع إلى انشغاله الأكاديمي بقضايا أدبية وثقافية تدور في الإطار العربي بصورة أساسية.

لاريب أن «الاطلاع الواسع» على الثقافة الغربية، عنصر مهم للشاعر المعاصر، يوسع مداركه، ويصهر طاقاته، ويعطيه بُعْدًا أرحب في الرؤية والتعبير، باستثمار الصالح وتجاوز مالايتفق والهويّة هنا وهناك، ولأن «صابر» شاعر موهوب، فقد كان يحتاج إلى تأصيل هذا الجانب بصورة أعمق وأشمل.

وبالرغم من ذلك، فقد منحته موهبته الشعرية فرصة الفوز في العديد من المسابقات الأدبية التي أقامتها بعض الجهات الأدبية والهيئات الثقافية، وبخاصة في مطالع شبابه وتفتّح موهبته، وعلى سبيل المثال، فقد فاز بإحدى جوائز الشعر على مستوى الجمهورية في المسابقة التى أعلن عنها المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٢، وفاز بجائزة المسابقة التي أعلن عنها المجلس الأعلى للشباب والرياضة عام ١٩٨٣.

وبالإضافة إلى هذا الاعتراف الرسمي، فقد أصدر الشاعر مجموعات شعرية متميزة، شهدت على تطوره الفني ونضجه الفكري، وتضم المجموعات: «نبضات قلبين» بالاشتراك مع «عبد العزيز عبد الدايم» عام ١٩٦٩، و«المسافر في سنبلات الزمن» عام ١٩٨٣، و«الحلم والسفر والتحوّل» عام ١٩٨٣ (ضمن سلسلة كتاب «المواهب» التي كان يصدرها قطاع الأدب بوزارة الثقافة)، و«المرايا وزهرة النار» عام ١٩٨٨، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وللشاعر تحت الطبع أكثر من مجموعة شعرية مخطوطة، منها «العناق في موسم العودة» و«مدائن الفجر» ومسرحية شعرية بعنوان «جهاد ونصر .. أو النبوءة» لم أطّلع عليها.

وهذا الإنتاج الشعري الغزير دفع باحثًا إلى دراسة شعره في كتاب بعنوان «أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم»[1]، وهو كتاب جيّد بصفة عامة؛ وإن كان صاحبه لم يعترف بما كتبه الشاعر في إطار الشعر الحرّ، وأهمله في دراسته، بل دعا الشاعر ضمنًا إلى الإقلاع عنه[2].

---

(١) د. صادق حبيب، دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩٢.

(٢) انظر: ص ١٤٠ ومابعدها.

وقد عبّر الشاعر في مجال الدراسة الأدبية عن ثراء لغويّ واضح، ظهر في العديد من الدراسات التي نشرها، في الدوريات أو الكتب، ونذكر منها الشعر الأموي في ظل السياسة والعقيدة» (القاهرة ١٩٨٣). و«مقالات وبحوث في الأدب المعاصر» (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣)، محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤)، «الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق» (دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩٠)، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩).

وفي كل الأحوال، فإن الشاعر الأزهري امتلك الأدوات الفنّية التي أهّلته ليكون ابنًا شرعيًا لعصره، وعنصرًا فعالاً يعبّر تعبيرًا جيّدًا عن هموم أمته ووطنه، على النحو الذي سنرى بعض مظاهره في الفقرات التالية، من خلال تصور إسلامي ناضج ومتكامل.

(٢)

يختلف «صابر عبد الدايم» عن معظم أقرانه من شعراء السبعينيات، في كونه أكثرهم نظمًا للشعر العمودي إلى جانب الشعر الحرّ، وهو يملك نَفَسًا شعريًا طويلاً؛ يجعله قادرًا على تقديم قصائد طويلة ذات صبغة ملحمية تؤكد إمكاناته الفنية وسيطرته على أدواته الشعرية.

ويتراوح شعره العمودي بين الحضور الشعري المعاصر، وبين التقليد الموروث الذي لايضيف جديدًا، ففي قصيدته «الفارس والشمس» يبدو «صابر» أقرب إلى الحضور الشعري المعاصر بمعطياته الخصبة، ودلالاته الثرية، حيث يضفّر الحلم مع الواقع، من خلال الرمز، ليعبّر عن عذابات الجيل وأشواقه إلى الانطلاق والحرية وأبواب الأمل؛ وهو ما يكثّفُ التعبير عنه في المقطع الأخير من القصيدة:

«فالشمسُ هواها الدّفءُ السَّارى في الأعْماق

وهواها الحُلْمُ المقبلُ في زمن الأشواق

وهواها النُّورُ الباسمُ في الأحداق

وهواها القلب الضّاحك في الآفاق

يغمرُ كلَّ رياض الحبّ بلحنٍ دفّاق
يَسْرى في الأفْقِ بعيدًا عن ذلّ الأطواق !![1].

ويمكن أن نرى هذه الصياغة المجدّددة في قصائد عديدة مثل : الطريق، والأزهر والطوفان، والجبل، في مجموعة «المريا وزهرة النار»، و«كلمات على طريق الحرية، والعرس والدموع، وثلاث أغنيات للشراع» في مجموعة «المسافر في سنبلات الزمن»، و«ملامح من تاريخ شجرة» في مجموعته «الحلم والسفر والتحوّل».

بيد أن هناك بعض القصائد العمودية التي لم ترق إلى مستوى القصائد السابقة، بل إنها تذكرّنا ببعض القصائد الرومانسية العربية في الأربعينيات والخمسينيات، وبخاصة قصائد «صالح جودت»، ولعل ذلك يتضح في قصائد المرحلة الأولى، والتي كان فيها الشاعر أكثر انبهاراً بالأجيال السابقة، ولعل قصيدته «الظمآن» من أبرز الأمثلة على ذلك، وفيها يقول:

«لماذا بعينيك أفقُ الشرود ... وخطوك في قيده يتعثَّرُ
أكلّ الزوارق فيك تغني ... وأنت بكلّ الموانىء تكفرُ؟
أترحل لكن بلا غاية ... وأنتَ لكلّ النهايات معبر
أتظمأ والأفق منك ارتوى ... ووجه الليالي بفيضك أخضرُ
أجبني، فإن الرياح بقلبي ... تشبّ العواصف والأفُقُ أغبرُ
وأبصر خلف جفونك سراً ... بكل التفاسير والظن يسخرُ»[2]

والشاعر في كل الأحوال يسيطر على أدواته الموسيقية، ونادراً ما نعثر بخطأ عروضي، يرجع عادة إلى المرحلة الأولى التي كانت تتبلور فيها موهبته، وقد أحصى مؤلف «أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم» مجموعة من هذه الأخطاء وكلها من مجموعته المشتركة «نبضات قلبين» التي كانت أول ماأصدره الشاعر مع آخر[3].

---

(١) المرايا وزهرة النار، ص١٠٣ ومابعدها.
(٢) الحلم والسفر والتحوّل، ص٢٢.
(٣) راجع ص١٤٢، ١٤٣.

وفي مجال القافية، فهو حريص عليها غالباً حتى في شعره الحر أو شعر التفعيلة، وتطرد لديه بطريقة تلقائية ومستمرة التزاما بما فرضته «نازك الملائكة» في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» من ضرورة التقفية في شعر التفعيلة والتزامها بطريقة هندسية تناظرية، وفق مايقتضيه السياق.

وتبدو قافية «القاف» و«الباء» أكثر شيوعاً في شعر الشكلين لدى الشاعر، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الرؤية الشعرية التي تقتضي عادة نوعاً من الجهارة والحدّة والشحن الوجداني تعبيراً عن قضايا تخصُّ الأمة وواقعها المتردّي، وهو مايفرض على الشاعر أحياناً نوعاً من التحريض أو التفجّع أو الفخر بالماضي أو الذي كان.

ولكن أفق الموسيقى لدى الشاعر يتسع ليشمل التركيب والبناء أو المعمار الشعري، مما سنرى بعض ملامحه فيما سيأتي عند تناول النصوص بإذنه تعالى.

وبصفة عامة، فإن الشعر الحّر لدى الشاعر يبدو أكثر توفيقًا وعمقًا، في التعبير عن إرادة الأمّة وآلامها وآمالها، بحكم مايمنحه له الرمز التاريخي خاصة، من فرصة الحركة الفنيّة الطليقة، والقادرة على تناول الرؤية من جوانبها العديدة والمتنوّعة.

ثم إنه استطاع على النحو الذي سيأتي أن يتخذ من المعجم اللغوي بعض الألفاظ / الرموز التي وظفّها بمهارة ليعبّر عن رؤيته وأمانيه، وربما كان استخدامه للخيل ومرادفاتها، والسفر ومرادفاته من أبرز هذه الرموز، حيث صارت الخيل، رمزاً للإرادة الظافرة لدى الأمة، مواجهةً للتحدي، وتحقيقًا للحلم والإرادة، اعتماداً على النفس والذات. أما السفر، فهو رمز الرحلة في عمق التاريخ وثنايا الواقع وآفاق المستقبل لاكتشاف الذات الجماعية للأمة، وفهم ماجرى ويجرى وسيجرى، عبر الأحداث والوقائع والآمال.

وقد أنبأنا الشاعر من خلال الشعر الحر، وتحديداً من خلال قصيدة افتتح بها مجموعتيه الشعريتين «المسافر في سنبلات الزمن» و«الحلم والسفر والتحول»، برؤيته، أو قل «مفتاح رؤيته» التي تنسحب على معظم شعره أو كل شعره، ففي أبياتها خلاصة التجربة التي مرّ بها الشاعر وجيله من مرارة ومعاناة وسخرية ومواجهة للمجهول وبحث عن النافع المفيد، وقد اتخذ الشاعر من اسمه «شفرة» تبرز التكوين العام للهويّة الحضارية للأمة:

«اسمي : صابر

عمري : سنوات الصبّار جهلتُ بدايتها

أو حتى كيف تسافر . . » .

ولا تخفى دلالة الصبر ومجانسته مع الصبّار الذي هو رمز المرارة والمعاناة وتحمّل الجدب والعطش، والبقاء وحيداً في بيداء القفر والوحشة، وامتداد الزمن من الماضي إلى المستقبل، دون تحديد بداية أو نهاية (سنوات الصبار)، لقد جعل نفسه رمزاً للوطن الذي عاش مرارة الصبر ومعاناة الصبّار في آن واحد، منذ زمان بعيد.

يأتي بعدئذ تعريف الشاعر بلده ومهنته وهواياته متسقًا مع تعريفه باسمه وعمره، بل إفرازاً طبيعيًا لهما:

«بلدي : مصر - القرية - والموّال الساخر

والمهنة : شاعر

وهواياتي : فكّ الأحجية وهدم الأسوار

والبحث عن الخصب المتوارى خلف الأمطار

والتنقيب بصحراء النفس عن الآبار

وقراءة ماخلف الأعين من أسرار» .

والهواية أو الهوايات هنا معادل لرسالة الشاعر تجاه بلده وأمته، وهي كما نرى رسالة إيجابية، ولاتستسلم للواقع، ولكنها تطمح إلى تغييره واستثماره بالبحث والتنقيب والقراءة. إنها رسالة نبيلة لاتعرف المراوغة أو المداهنة أو الإمتاع والمؤانسة، ولكنها تستهدف الكشف عن الأعماق، والمخبوء وراء الأقنعة، والحجب [الخصب - التوارى - الآبار - الأسرار]، لأن هذا هو مايعني الشاعر، ويعني جيله الذي أضناه الجدْب والمحل والألغاز:

وهذا المفتاح يكشف لنا أن الشاعر على اتصال مع واقع الأمة أكثر من أى شيء آخر، بل أكثر من قضاياه الخاصة والذاتية، وأن رؤيته تدور في فلك الهم العام مع تعدد ملامحه وجوانبه، ولعل هذا المفتاح يقودنا إلى مايركز عليه الشاعر في رؤيته من عنصرين مهمّين، أولهما هو المواجهة

والتحدي من خلال الخيل ومرادفاتها، وثانيهما البحث عن تفسير للواقع على ضوء الماضي والحلم بالمستقبل الجميل، وهو مارمز إليه بالسفر ومرادفاته.

(٣)

كانت الخيل، ومازالت، ذات حضور ظافر في المخيلة الشعبية والقومية والإسلامية، وهي رمز للإرادة التي لاتعرف الاستسلام ولا الاستخزاء، وماأكثر ماتحدثت الأمة في شعرها وأدبها وتاريخها عن الكرّ والفرّ تعبيراً عن الانتصارات والهزائم، وكانت الأدبيات الجاهلية تعدّ الخيل «حصون الرجال» وتطالب بصيانتها، وتحضّ على إطالة الرماح، لأنها «قرون الخيل» (راجع مثلاً وصيّة حصن بن بدر الفزاري لأبنائه حين حضرته الوفاة).

ولا ريب أن العصر الذي عاشه شاعرنا السبعيني وجيله كان عصر فر في معظمه، لم يعرف الكرّ إلاقليلاً، ولم تتح فيه الفرصة للتعبير الكامل عن إرادة الأمّة في ميدان القتال، ولهذا ألحّت على الشاعر صورة الخيل والفرسان في أكثر من موضع، وأكثر من صورة، لعله كان يهدف من وراء ذلك - ربما لاشعورياً - إلى التعبير عن الرغبة الدفينة - بل المعلنة - للأمة، في استرداد إرادتها، وتحدي ظالميها، والطغاة الذين حولوها إلى قصعة الأمم ومعرة الدول بعد تاريخ كان حافلاً بالإقدام والكرّ والفتح.

وقد مرّت بنا من قبل الإشارة إلى قصيدة «الفارس والشمس»، التي تسعى من خلال الرمز إلى تكريس الحلم الظافر بالوصول إلى الشمس (رمز الضوء والوهج والدفء والسلام والأمن. . .)، وتجعل «الفارس يركب ألف جواد الشمس»، فهنا الحلم بالفارس، والخيول الألف أمر طبيعي في زمن الهزائم والعار، وبخاصة حين يربطه الشاعر - في إشارة ذكية - بالحاضر والآتي والأمس:

«الفارس يركب ألف جواد للشمس

يحضن نجمات الحبّ. . يغازلها بالجهر وبالهمْس

ويداعب غيمات الشوق بتذكار الحاضر والآتي والأمْسِ
ويطير . . يطير يُغَنِّي أحلامَ العرْسِ[1] .

ولعل التعبير بالفعل المتكرر «ويطير . . يطير» يكشف لنا الإلحاح على ضرورة وجود «الفارس» أو «الخيّال» كما يسمّيه الناس، من أجل «العُرْس» بكل مايعنيه من فرح وامتزاج وعناق وإخصاب، وبالرغم من أن الشاعر يرصد كثيراً من المعوّقات، والمصدّات التي تمنع من الحركة والانطلاق «الشمس حواليها السور منيع . . ومنيع»، فإنه يحدوه الأمل في عبور الأسوار بالجواد الذي يسميه «جواد الحب» من خلال مباراة حاسمة يملك الاستعداد لها بالإرادة والقلب المشبوب والمثابرة :

«لكن جواد الحبّ سيعبر سور الحرمان الذّهبي،
لن يرهب حجم السور ولن يحذر إيذاء اللهبِ
فلديه إرادة قلب مشبوب لم يشب
ولديه معاول إحساس مجنون الغضب
ولديه الريح يسابقها من غير كلال أو نصب
فلتتحطم ياسورَ الحرمان الذهبي»[2] .

والمعنى ذاته يتكرر بشكل آخر، في قصيدة «التائه» التي يتناول فيها الشاعر المأساة الفلسطينية، وإن كانت المناسبة هنا تعبيراً عن الانكسار، فنرى أشلاء الجياد تركض في دم الشاعر، وهى صورة جديدة ومبتكرة وعميقة تتناغم مع صورة التاريخ الذي يغرق في دمه أيضًا، وعناده أو إصراره الذي تحترق غاباته في دمه كذلك :

«في دمي يغرق تاريخ بلادي !
في دمي تُحرق غابات عنادي
في دمي تركض أشلاء جيادى»[3] .

---

(١) المرايا وزهرة النار، ص١٠١.
(٢) المرايا وزهرة النار، ص١٠٢ ومابعدها.
(٣) المرايا وزهرة النار، ص٤٥ .

لقد تحوّلت الجياد إلى أشلاء تركض في دم الشاعر، مما يعني أن كلّ شيء بالرغم من الهزيمة المريرة لن يكون على مايرام بالنسبة للعدوّ، بل يوحي بأن هذه الأشلاء الراكضة يمكن أن تتخلق من جديد، وتصير خيولاً تعبر سور الهزيمة والمذلّة، بل إن الشاعر بالفعل يؤكد على ذلك حين يرى الفلسطيني عائدًا فوق جواد البرق إلى بلاده من الظلمة والضياع والنفي يبنى مستقبله ويصنع مصيره:

«عائدٌ

. . فوق جواد البرق في ضوء الرعود

عائدٌ . . . أصنع تاريخي

وأهدي ولديي الضائعَ عُمْرهُ

عائدٌ . .

أكتسحُ الليلَ . .

وأبني للغد التائه فجرهُ»[1].

وكما يقول لنا هذا المقطع، فإن عودة الفارس فوق «جواد البرق» تمثّل حالة الكرّ برعودها وتفجرّها واكتساحها لمايقابلها، وهذه العودة المؤكدة في منظور الشاعر، تأتى تعبيراً عن الحلم الجميل الذى يبرز في زمن الانكسار راكبًا الخيل، تعويضا بل تحريضًا في واقع متهرىء، أصيب بالعجز والإخفاق!

بيد أن «الخيل التاريخية» تبدو في سياق الشعر عند «صابر» أكثر واقعية، وأكثر ملاءمة فنيّة، وبخاصة حين ترتبط بفرسان حقيقيين، قاموا بدورهم البطولى، حتى لو كانت نهايتهم دامية وحزينة، كما نرى بالنسبة لعبد الله بن الزبير:

«سلْ فرس ابن العوام يحمحم . . .

ماسبقتْ قدمي ظلّي

فى الوثب وراء عدوّي لولاها»[2].

---

(١) المرايا وزهرة النار، ص٤٩، ٥٠.

(٢) المسافر فى سنبلات الزمن، ص٤٩. أسماء: الثورة والعطاء والتحدي، ص٢٧.

والفرس هنا كرارة لافرارة، وتأمل قوله «ماسبقت قدمي ظلي» كناية عن نفيه للفرار، حيث يكون الظل وراء الهارب، ولكنه يكون أمام الكرار المقدام، إنها فرس مقنعة فنيًا، لأنها ارتبطت بحقيقة تاريخيّة، ولم ترتبط بحلم، قد يتحقق أولا يتحقق، فضلاً عن الإيحاء الذي نستشفه من وصف الفرس بالحمحمة والوثب مما يعني استنفاراً كاملاً للإرادة والتحدي.

وتبدو الخيل في كل الأحوال رمزاً للخصوبة والازدهار والأمان، بالرغم مما يقتضيه التعامل بها ومعها من جهد وتضحيات وتحديات، تأمّل قوله:

«وفى موسم العودة الخصب يشرق فينا عناق الخيول»[1]. إن معانقة الخيول هنا، وكما وردت في القصيدة، تأتي تعبيراً عن التصالح مع الحبيبة / الوطن، عندما تتخلى هذه عن حالة «اللاسلم واللاحرب»، أو ترفض الاستسلام للإحباط والإخفاق، فتكون عودتها للحبيب / الشاعر إرهاصًا ببدء الكفاح من جديد «وعناق الخيول» «فى موسم العودة الخصب».

ثم إن الخيل في صورة أخرى لدى الشاعر، هي الحل لتحقيق المجد، وسحق الطغاة، وبخاصة حين يمتطيها المؤمنون، إنها تتحول في هذه الحال إلى خيل مجنّحة، تتجاوز بقية الخيول التي لدى الآخرين، وتشبه البراق الذي يمتطيه رسول الوحى «جبريل» عليه السلام، فيقطع به المسافات الطويلة، ويقهر به الزمن البطيء. إنها باختصار خيلٌ تنتسب إلى ماهو إلهي، لاماهو دنيوى، لأنها خيل يصنعها الإيمان:

«أغرقت كل الجبال الشمّ خيلي
امتطاها المؤمنون
رفرفت أجنحة الخيل على وجهى
فغاضت ثورة الطوفان
هبّت نسمة الله وغاض الجاحدون»[2].

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٤٩.
(٢) المسافر فى سنبلات الزمن، ص٥.

ومما يؤكد انتساب الخيل إلى ماهو إلهي لا ماهو دنيوي، ذلك المعجم الذي وردت من خلاله، حيث ذكرتنا بقصة نوح والطوفان، ورموزها المعروفة: الغرق، الجبال، الطوفان، غاض الماء . . . إنها تشبه سفينة نوح عليه السلام التي أنقذت الإيمان من الكفر، بل إنها أنقذت الإيمان وسحقت الكفر، أو هبت «نسمة الله» منتصرة ظافرة، و«غاض الجاحدون» واندحروا مقهورين.

و«الخيل» المنتمية إلى الله، تمثل في عصر الشاعر، المنقذ من الخداع وغسيل المخ، والبطولات الكلامية التي سادت هذا العصر، وجعلت الثقة في «الفعل» أمراً يكاد يكون معدوماً، فعندما يتحدث عن قوافل الإيمان التي حاكت من الإصرار ثوباً وارتدته، يرى أنها حطمت عواصف الزمان والمكان وأن التاريخ ينحني لها إجلالاً لأنها - أيضا - حطمت «مدائن الكلام»:

«وينحني التاريخ أمام من مشى بها من الفرسان

ففي قلوبهم نمت حدائق السلام

وحطموا مدائن الكلام

تعانقوا وحولهم يضوي عبير الانتصار»(1)

وبالرغم من النثرية التي غلفت هذه السطور، وقللت من قيمتها الفنية، فإن «الفرسان» أو «الخيالة» قد «فعلوا» ولم يكتفوا «بالقول»، كما هي الحال السائدة في واقعنا، وهو ماجعلهم يتعانقون فرحين بالانتصار، وكأن الشاعر يهجو الواقع ضمناً، ويقدم مفارقة لفرسان القتال، وفرسان الكلام.

إن «الخيل» و«الخيالة»، رمز للمعنى الذي افتقدته الأمة في أزمنة الهزيمة والعار، وهو ماسنراه لاحقًا إن شاء الله، متعانقًا بقوة مع «السفر» أو رحلة البحث عن الهوية والمصير.

---

(1) المسافر في سنبلات الزمن، ص٥٣.

(٤)

يأتي السفر في أشعار «صابر عبد الدايم» رمزًا لحالة البحث عن الهويّة، وتعبيرًا عن مفارقة واقع إلى واقع آخر، وقد يكون رديفًا للموت والرحلة والإبحار، وكلها - كما نرى - إقلاع من مكانٍ إلى مكان، ومن حالة إلى حالة، لكنه في كل الأحوال يظل سعيًا مشكورًا للبحث والاكتشاف عن سرّ البلاء والعناء، واستشرافًا للمستقبل المجهول.

وقد ورد السفر بلفظه ومعناه في عنواني مجموعتين شعريتين «الحلم والسفر والتحوّل» و«المسافر في سنبلات الزمن»، كما حملت بعض القصائد عناوين توحي بالسفر والرحيل أو تشير إليهما صراحةً، قافلة الغرباء، التائه، أسئلة تبحث عن المرفأ، العناق في موسم العودة، من فتوحات الغربة، المنفى داخل الوطن، المسافر . . . الخ.

ولعل قصيدة «المسافر في سنبلات الزمن»، خير تعبير عن السفر إلى الهويّة، بحثًا عنها واكتشافًا لها، وتقديمًا لملامحها المضيئة، والبحث والكشف والتقديم ليست هدفًا في حدّ ذاتها بقدر ماهي دعوة دائبة لاستلهام الهويّة، أو الإعلان عنها مرّة أخرى في الواقع المتردّي للخروج منه وتجاوزه وصناعة الغد الجديد المضيء، والقصيدة تبدو كأنها مقطع واحد بالرغم من طولها، يحكي «مونولوجًا» داخليًا يبدأ بالفعل «كان» مضافًا إلى ضمير المتكلّم، تنعطف عليه في الأغلب، «أفعال ماضية» تصوغ رؤية ناضجة لأنضج مافي الماضي، ومن خلال تصوير حيٍّ يتكافأ مع حيوية هذا الماضي ونضارته:

«كنتُ وحْدي والتواريخ وأمشاج الليالي
في ظلام الرحم الكوني تنمو وتشكل
كنتُ وحدي وبعرش الله آفاقي تظلل
واندلاع السرّ من جوفي كان الصرخة الأولى لطفل العنفوان
كان في البدء ومازال ترويه الدماء
طالما أسقيه ذاتي وأنا سرّ البقاء
راحلا عنه لألقاه وأحيي في بواديه النماء

وتفتحتْ بعينيه زهوراً ونبوءات

. . . وأمطاراً وجنات إباء »[1] .

وكما نرى فإن السفر أو الرحلة إلى الماضي تعطى المفارقة المثيرة بين ماكان، وماهو كائن، ومن خلال الرحلة يعطينا الشاعر مواصفات الهويّة الحقيقية للأمة أو المسلم الحقيقي الذي لم يعرف الهزيمة والهوان والعار، كما يعرفها المسلم المعاصر. وبالرغم من تواضع المسلم في الماضي، فقد كان عزيزاً وظافراً «كنت وحدى» - وتأمل تكرارها مرة مع التاريخ ومرة مع ظل العرش، ثم تأمل «اندلاع السر» الذي كان صرخة العنفوان والقوة. إن الشاعر يركّز ملامح الهويّة المفقودة في الاتصال بماهو إلهى، لأنه يقود إلى الإقدام والكرّ والفتح، مما ألحّ عليه الشاعر من قبل في أحاديثه عن الخيل، بالإضافة إلي ما يذكره هنا في سياق البحث عن هويّة، حيث يشير قائلاً بعد السطور الشعرية السابقة:

«أغرقتُ كل الجبال الشم خيلي».

إن ملامح الهويّة كامنة في ذلك السّر الذي يقوم على الجسارة والإقدام، ويزايل الخوف والتردد، والذي كان في البدء - ومازال - ترويه الدماء، ثم يشير إلى طبيعة السّر واستمراره لينبهنا إلى ملمح ضرورى فيه وهو «طالما أسقيه ذاتي وأنا سر البقاء»، ولاريب أن هذا السر الموصول بعرش الله يجعل التضحية بالدماء أوالذات هى الأساس للقوة أو لطفل العنفوان، وتأمل قول الشاعر «طالما أسقيه ذاتي» تعبيراً عن استمرار التضحية واتصالها، وكأنه يقول إن سبب التردي هو انقطاع التضحية وتوقفها، وهو مايلحّ عليه الشعر في بقية القصيدة، من خلال اسم الفاعل، ولذلك دلالته في الإشارة إلى المبادرة بالفعل والعمل، حيث يتكّرر اسم الفاعل كثيراً معبأً بعناصر الحركة والنشاط: راحلاً، طائراً، صاعداً، هابطًا، ملقيًا، ناصبًا، بانيًا، مانحًا، ساقيًا، فاتحًا، مفرقًا، واهبًا، عائدًا . . . الخ - وكأنه يقول لنا مرة أخرى إن صمتكم عن «الفعل» هو سرّ المحنة التي تحيونها، وإن كان في الوقت ذاته يقدّم الأمل من خلال إصراره على أن «يكون» كما «كان»، ليتجاوز زمن العقم والشرّ:

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٥.

«هكذا كنت . .
. . . ومازلت سحابًا وحدائق
صاعدًا في سنبلات الزمن الناخر أصلاب التكاثر
هابطًا تحت الجذور السالبات الأرض أحلام البراءة
راحلاً في الصخْر تحدوني الجساره
ملقيًا في قبضة النيران ذاتي
فإذا النيران في ذاتي اشتهاء ووضاءه
ناصبا عرس السموات بقاع البحْر في خصب المواسم
بانيًا كل الحضارات التي فوق ضُلوعي
شيّدتْ كبرى الملاحم . . . . »[1].

ولاريب أيضًا، أن الشاعر ليس من أولئك المفتونين بالماضي لذاته فحسب، بل لأنه من أولئك الذين يرون الماضي المضيء، ويستلهمونه لصناعة المستقبل الأكثر إضاءة، إنه استلهام إيجابي بعد أن وضع يده على السرّ الذي جعل الماضي مضيئًا، أو هو السرّ الذي يفكّ مغاليق الهويّة الضائعة في متاهات الأحزان والهزائم والتردي، ولذا نجد رحلة الشاعر أو سفره بحثًا عن الهويّة وفكّ رموزها مصحوبًا في الغالب بالأمل وبالحديث عن «الخيل» رمز القوة والعنفوان والظفر، والتضحية المستمرة:

«وأنا أعلوُ وأعلوُ فوق سنّي
لا ينالُ الزمنُ الفاتكُ منّي
فهو بعضي وأنا الكلُّ الذي يغفلُ عنّي
كلما جذّتْ بدنّ ولدت لي ألف دنّ
والمفازاتُ تناجيني وخيلي لم تخنّي . . »[2].

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٦.
(٢) السابق، ص٧.

وتبدو في الأبيات السابقة ملامح الإحساس الصوفي الذي يعبّر عن نفسه عادةً بالمزيد من الوفاء للمحبوب والتضحية من أجله، من خلال صياغة محكمة، وموسيقى متنامية رهيفة، لاتقتصر على القافية التي تؤكد الانتماء للهويّة، والاعتداد بالذات فحسب، وإنما تتعداها إلى الاستفادة بالتكرار (أعلو وأعلو -دنٌ وألف دنٌ) والمطابقة بين بعض وكل، والتناغم بين المفردات في نسيج شفّاف ومؤثر، يعبر عن رغبة في الجهاد والإقدام (والمفازات تناجيني وخيلي لم تخني).

وإذا كان الشاعر يتألق عادةً عند التعبير عن «السفر» الذي يبحث فيه عن الهويّة، فإن هذا التألق قد لايطّرد بالمستوى ذاتـه، حين يـكون تعبيره عن «السفر» بحثًا عما هو شخصي أو ذاتي، وإن كان يقدم لنا أحيانًا بعض العناصر الفنية الطازجة والمميزة. ففي قصيدته «المسافر» التي يرثى فيها صديقًا له، يقدّم لنا الشاعر تصويراً حياً لصديقه الراحل أوالمسافر يستقي عناصره من البيئة الريفية الصافية والنقية، حيث يعطيه وجه النيل حين يبتسم، وسماحة الأجداد الطيبين، وشموخ الهرم الأكبر، ونقاء القطن، وندى الياسمين، وشعاع البدر، وصفًا لأعضائه وملامحه، أما روحه فيشبّهها بسلّة قمح تهب الأمن للتائهين:

«باسمًا كان كوجه النيل سمحا كالجدود الطيبين

فارع القدّ كمثل الهرم الأكبـر وضّـاء الجبين

يده أنقى من القطن وأندى من عطور الياسمين

قلبه مثل شعاع البدر، فيـاض بهـالات الحنين

روحه سلّة قمح تهب الأمن لكل التائهين».

بيد أن المهم في هذه القصيدة، هو التعامل مع السفر بوصفه رديفًا للموت والحياة معًا، والإبحار إلى عالم الأحياء الظالمين، وهاهو الشاعر يجعل أيام صديقه مسافرة في زمن صعب وليس الصديق هو الذي يسافر:

سافرتْ أيّامُهُ والدرب قاس وضنينْ

زاده كان التأنّي في زمان العـاثرين

وأمانيه حقولٌ من صحاب واعــدين

. . . .

مبحراً في زمن الحب لقوم ظالمين![1].

والشاعر يضعنا أمام نوعين من السفر، سفر الراحل وإبحاره، بالرغم من الصعوبة والمرض، إلى الحياة معانقًا، يحمل الأماني التى تشبه الحقول (تأمل الصورة الريفيّة المبتكرة)، ثم سفره- رغمًا عنه - إلى الموت بعد أن ذوى عمره، وبعد أن أدار القوم ظهره له - في مشهد مؤثر بل ساخر، حيث التقطوا ثماره الناضجة وعرضوها للمبيع:

لم يصدّوا الريح عن أغصانه وهى تضيع!
شاهدوه.. العمر يذوى وهو نهب الصقيع
فأداروا ظهرهم، وهو مع الداء صريع!
فتح العينين لم يشهدْ سوى ظل الربيع
سقطتْ أوراقه تحت خطا الليل المريع
نضجتْ أثماره.. فالتقطوها عرضة للمبيع!؟[2].

وإذا كنا أمام حالة من السفر المركّب، الذي يحمل مزيجًا من اللّوعة والأسى والسخرية المريرة، فإن الشاعر استخدم السفر، بمعنى الموت وحده، وبالطبع لابد أن يكون الجوّ مأساويًا، وسيكون مأساويًا فاجعًا حين نعلم أنه الموت يحدث لوالد الشاعر الراحل يوم زفاف أحد أبنائه وشقيق الشاعر، ولعل الأبيات التالية توضّح مدى المأساة التى يحدثها السفر / الموت حين يسأل أطفال الشاعر - أحفاد الراحل - عن موعد عودته من السوق:

وسافرتَ حيثُ اللارجوع مخلد   فهل بُرُؤك الموت الذى منه تنفر
وسافرتَ والأطفالُ تسأل في أسى   متى الجدّ ياأمي من السوق يحضرُ
لقد غاب عنا ماعهدنا غيابه   وقد عادنا شوقٌ لحلواه مسكرُ[3]

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٥١.
(٢) السابق، ص٥٢.
(٣) المسافر في سنبلات الزمن، ص٩٢.

وبالرغم من أن كلمة (اللارجوع) تبدو ناشزةً عن السياق لتركيبها العصري المنحوت وفقا للغة الصحافة، فإن الأبيات تحمل دلالة أعمق على قسوة الموت من خلال الحديث عن السفر والغياب.

بيد أن السفر يأتي قرينًا للحياة والصمود والمقاومة، ودليلاً يهدي الحيارى والضالّين، وهاهي «قافلة الغرباء» يقودها «محمد» ﷺ تسافر في الزمان والمكان، لتكون الخطوات ضياء فوق الأرض، والكلمات آفاقًا للشرفاء، وبهذه الكلمات وتلك الخطوات يهتدي الشعراء الحقيقيّون، وأولهم شاعرنا «صابر عبد الدايم» الذي يُسافر إلى محمد ﷺ، ليلهمه سرّ الوجد، وطبيعة المهمة:

«والشاعر عندك يامن جئت بملّتك السمحاء
حطّابٌ يحملُ فأسًا في الصحراءْ
يُجري فيها الأنهار وينسج للعريان كساءْ
والشاعرُ سلطانْ
يحملُ فوق الظهر إلى الأطفال غذاءْ
سيفٌ مسلولٌ في وجه الأقذاء
قلبٌ بأذان الحقّ خفوق
يورق بالأمل الوضّاءْ
لايحرقه الجمر الملقى فوق الأنداءْ»[1].

وإذا كان السفر في الصور السابقة يبدو رمزًا بسيطًا، وأقرب إلى الإدراك والفهم، فإن السفر يتحوّل إلى رمز أعمق، أو أعقد إذا شئت تعبيرًا آخر، ففي قصيدته الطويلة «الحلم والسفر والتحول» يأخذ السفر بُعدًا أو أبعادًا شتى، تتداخل في الماضي والحاضر، بين البحث عن ملامح الهوية، والتمرد على الواقع، وإعلان الثورة على كل ماهو قائم، فالشاعر يحسّ بالحصار، والنفي، والحرمان من ظلال الحبيبة / الوطن، ومن حصاد ثمارها، ومن الاستفادة بخيراتها، لذا نرى الشاعر يبدو مرهقًا يدور في دوامة تكادُ تجعل الرؤية غائمة أو غامضة، ولكن قليلاً من الصبر في استكشافها يجعلها حاضرة في الذهن، وإن كان ذلك - للأسف - قد أوقع الشاعر في نثرية باردة لاتتسق مع حرارة الغضب والثورة التي تحفل بها الرؤية.

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٢١.

فالشاعر في المقطع الأول (الحلم) يبدو كأنه سيحضن العالم بين يديه، (وكم بحصادك الموعود قد جعلت ليالي التي ذبحت على الدرب)، ولكنه يُصاب بالإحباط:

«ومرت ياحبيبة عمري المهدى
فصول العام والأثمار لم تكبر»[(١)].

وفي المقطع الثاني (السفر) يعبِّرُ الشاعر عن إحباطه بصورة أكثر عمقًا وتعقيدًا حيث يزداد الإحباط قسوة، ولكن الأمل ينبعث فجأة:

«وعشّشَ داخلي زمنُ المخاوف يامعذّبتي
ومدّ ظلاله السّأمُ
وآه منه.. ياكم كنت أرهبُهُ.. وكم حاولتُ أُقْصيه
ولكن فجأة أحسستُ أفق الانبعاث بداخلي يمتد..
.. كي تمحى ملامحك التي ذابت سربًا في لياليه...»[(٢)].

ولكن هذا الأمل لايلبث أن يتبدّد، ويحل مكانه الدّوار، والمجهول[(٣)]، وهنا تكون الثورة والقلق، فيحرق الشاعر دفاتره في لهيب صراعه المحموم، ويكون «السفر» قرينًا للرفض والثورة.

«خلعتُ ملابسي من بعد ذاكرتي
وسافرتُ
نفضتُ الماضي المختل ثم رقصتُ عريانا
وفي قلب السنين البكْر عبر موانع الأيام والأسفار أبحرتُ
وعبر جزائر المجهول غامرتُ...»[(٤)].

وتتذبذب مشاعر الشاعر بين مدّ وجزر، وتغيم الرؤية، وتحترق السفائن، ولم يبق بينه وبين الواقع إلاّ خيط العنكبوت يشدُّه للحلم والدنيا الطفولية «وهيهات الرجوع!!».

(١) الحلم والسفر والتحول، ص٣٢.
(٢) السابق، ص٣٣.
(٣) السابق، ٣٣، ٣٤.
(٤) السابق، ٤٠.

ويظل «السفر» رمزًا عميقًا ومعقدًا للانطلاق من جهامة الواقع وقسوته ومرادفًا للهرب أيضًا، وإن كان الشاعر في نهاية المطاف وفي ختام المقطع الثالث، يخبرنا دون أسباب أنه سيعود إلى حبيبته / الوطن، بعد رحلة العذاب والضنى :

«رغم مسافة الزمن التي امتدت بلا لقيا
وأنستني لياليك
بصورتك الجديدة ياحبيبة جُرحيَ الأكبر
سأتيك/ سأتيك/ سأتيك»[1].

ويبدو أن الشاعر فيما بعد قد تخلى عن هذا الرمز العميق المعقّد، ليعود مرة أخرى إلى البساطة التي تغنى عن التعقيد في أحدث دواوينه «المرايا وزهرة النار»، الذي يحمل عنوان القصيدة الأولى فيه، حيث يعود «السفر» رمزًا للبحث والاكتشاف، والتساؤل عن سرّ السقوط (سقوط الحبيبة / الوطن) في جُبّ الضياع والهزيمة والخوف، ويتردّد السفرُ ومرادفاته، ومعوّقاته أيضا، بصورة أجمل وأغنى :

«مراياك . . ماعدتُ أبصر فيها نجوم ارتحالي!
وماعادَ فيها يسافرُ برقُ اشتعالي !!
فكيف تكسرت في ناظريًّا؟
وكيف انطفأت على ساعديًا ؟
وكيف تجمدت في خطواتي ؟
وكيف تبعثرت في خطواتي ؟
وكنّا على فرس الشعر نرحل . . نعبرُ فوق جسور البراءة . .
. . ندخلُ في صدْر هذا الزمان . .
نقبّبُ عن بؤرة للحنان
فكيف سقطت ؟
وكيف تواريت خلف الجبال»[2].

---

(١) السابق، ص٣٣، ٣٤.
(٢) المرايا وزهرة النار، ص٧/٨ .

هذا التساؤل أو السفر في أعماق السقوط، لايتوقّف ولا ينتهي عند حدّ، ولكنه يمتدّ في صيغ شتى تحملُ أملاً أو حلمًا بالنهوض والشروق:

«فهل تشرقين على أنفس من طراز جديدْ؟

وتسقينهم سرّ هذا الرحيل العنيدْ؟»(١).

ويبدو أن طول الرحلة أو السفر جعل الشاعر يحس أن هناك من يرى في ذلك هروبًا أو سلبية أو ابتعادًا عن الحبيبة / الوطن، ولكن إحساس الشاعر، يستعلي على تلك الرؤية، بل يثبت أن السفر «غَيْرَةٌ»، و«مقاوَمةٌ» لمن يستولي على الحبيبة ويستلبها ويطلق فيها صقور الهزيمة، والخوف ويفتك بالأغنيات والأحلام:

«وماعنك أنأى.. وما منك أهربُ..

لكن أغارُ..

..... فأغتالُ من يسرقُ العرشَ منّي»(٢).

ويستمر الشاعر في «السفر» بحثًا وتساؤلاً عن كيفيّة التحليق في عالم من الدخان، وكيفية تشييد القصور، بينما الحقل قد هجرته سيوف الأمان؟ وكيف تذوق المفازات طعم الخضرة والرىّ، وتصهل فيها الخيول - تأمل صهيل الخيول ودلالتها - وتورق فيها الطلول ويرحل عنها الأفول؟! وكيف تُرْمَى صقورُ الهزيمة بكل الحراب؟ ومتى ترفرف كل النبوءات، ومتى يعودُ الذي ضاع؟ إنه يصرّ على الرحلة والسفر والبحث والتفتيش حتى يحقق المراد:

«ففتشْ بذاتك عن زهرة النار..

.. تَلْقَ الحدائقَ تَنْبتُ بين يديكْ»(٣).

إن «السفر» يظل رمز المعاناة التي تتحقق في نهايتها الأماني، بالرغم مما يعترض هذا السفر من معوقات ومنغصات ومحبطات، ويظل «السفر» في صورته العامة حالة فنيَّة موفقة استطاع الشاعر من خلالها أو بمزجها «بالخيل» يعبّر عن أشواق جيله إلى العثورعلى «زهرة النار» لتنبت حدائق الوطن خضراء مزدهرة ريّانة.

---

(١) السابق، ص٨.

(٢) السابق، ص٩.

(٣) السابق، ص١١.

(٥)

وإذا كان الشاعر من خلال الرمز اللغوي، قد استطاع أن ينقل العديد من جوانب رؤيته، فإنّه من خلال «الرمز التاريخي» - الذى يدور في مجال البحث والاكتشاف والمفارقة أيضا - أن يقدّم جوانب أخرى لرؤيته، وقد وظف الرمز التاريخي بمهارة واقتدار في معظم المواقـف، ليؤدّي من خلال المفارقة أو استعادة الماضي الظافر دوره في تعميق الرؤية وحملها إلى المتلقي.

والرمز التاريخي في أغلبه، رمزٌ إسلامي، ينطلق من شخوص التاريخ الذين أثّروا في المسيرة الإسلامية وبخاصة في فجر الإسلام وضُحاه، فهناك الرسول ﷺ، وأسماء بنت أبي بكر، وعبد الله بن الزبير بن العوام، وعثمان بن عفان، والحسين بن علي، ومحمد بن القاسم الثقفي، وأحمد عرابي، فضلاً عن الأنبياء نوح، يوسف الصديق، موسى، وسليمان عليهم السلام، وعلى الجانب المقابل نجد رموزًا للشرّ والقهر والطغيان من أمثال: أبي جهل، مسيلمة الكذاب، الحجاج بن يوسف الثقفي، سليمان بن عبد الملك، فرعون، دقلديانوس . . . وغيرهم.

لم أعثر في قراءتي لشعر صابر على رمز أجنبي أو أسطوري، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى ثقافته الإسلامية العميقة التي وقف نفسه عليها، والرمز الإسلامي في كل الأحوال تعبير واضح وصريح عن الانتماء للهويّة الإسلامية التى آمن بها صابر وجيله في عصر الاستلاب والذيلية والتبعية والاستسلام للطامعين والغرباء!

وإذا كان الشاعر مسبوقًا في استخدام بعض الرموز مثل الأنبياء عليهم السلام؛ فإنه استخدم بعض الرموز التي لم يستخدمها غيره، أو قلّ استخدامها بين الشعراء من مجايليه أو سابقيه، ولعل أبرزها في هذا السياق: أسماء بنت أبي بكر، ومحمد بن القاسم الثقفي، وأحمد عرابي.

وأسماء هي الفتاة المسلمة التي استطاعت أن تشق الحصار والمطاردة والملاحقة التي فرضتها قريش عقب هجرة الرسول ﷺ - مع أبي بكر. وتذهب بالطعام والماء إليهما، وكان هذا الحدث سببًا في تسميتها بذات النطاقين، لأنها شقت نطاقها ووضعت في أحدهما الطعام، وشدت بالثاني قربة الماء، وتصدّت لأبي جهل بحزم وحسم، ثم إن «أسماء» هي زوج الصحابي الجليل «الزبير بن العوام»، وأمّ «عبد الله بن الزبير» الذي قتله الحجّاج وصلبه، وظل معلّقًا حتى قالت:

أما آن لهذا الفارس أن يترجّل ؟! فأنزله ودفنه، وهي التي قالت تعليقًا على صلبه والتمثيل به : وماذا يضير الشاة بعد سلخها ؟

يأخذ الشاعر «صابر عبد الدايم» من «أسماء» رمزًا وإطارًا للتعبير عن شخصية فريدة في تاريخ الإسلام لينقلها إلى الواقع المعاصر بأبعادها، ودلالاتها، دون أن يربطها بهذا الواقع وأحداثه ربطًا مباشرًا، فهو يقدم سيرة أسماء من خلال عنوان أقرب إلى عنوان مقال لا قصيدة، فيه من الجهارة والوضوح أكثر ممّا فيه من الإيحاء والرمز : «أسماء : الثورة والعطاء والتحدى»، وانطلاقًا من العنوان يقسّمُ القصيدة إلى ثلاثة مقاطع، يحمل عنوان كل مقطع جزءًا من عنوان القصيدة، فالمقطع الأول «الثورة» ، والثاني «العطاء» والثالث «التحدي» في الأول يستعرض الشاعر طرفًا من سيرة «أسماء» عند الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، ويرى في موقفها ثورةً ورفضًا للظلام الذى يعشش في العقول والقلوب، ولكنه يمهّد لهذ المقطع بالإشارة إلى أنه يفتح ملف التاريخ المنسي ليتحدث عن الهجرة والمهاجرين وموقف قريش من الإسلام، وكأنه جاء ليذكر جمهور المعاصرين بصفحة من صفحات الماضي كي يروا نموذجًا فريدًا يتمنى أن يحتذيه المعاصرون :

«وفتحتُ ملفَّ التاريخ المنسيّ . .
. . . فألقيتُ الصدّيقَ وصاحبَه يلتقيان
مكةُ تهرب من وجه الله وتطردُ أضواء الإيمان
وتحاولُ صدَّ رياح الحق الحبلى بالصدق . . . .
السّاحق زيفَ الطغيان فتغلقُ كلَّ الأبواب
وتحاول إطفاءَ الشمس فتلقي الراحةَ فوق العينين»[1].

وينتقل الشاعر بعدئذ إلى تناول جهد «أسماء» ودورها في مساعدة الرسول -ﷺ- وأبيها الصّديق، وهما مهاجران متخفيّان، وكذلك تصدّيها لأبي جهل الذي هوى بكفه على وجنتها، ومن خلال هذا الملمح في حياة أسماء يبرز الشاعر المفارقة بين ماهو سائد في الجاهلية، وماهو مأمول في الإسلام من خلال الهجرة المباركة، ويستخدم الجناس بين غار ثور والثورة، التي تتمثّل

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٢٣، والحلم والسفر والتحول، ص٤٥.

فـى الهجرة الإسلامية ليرسم ملامح المستقبل الذي ينتظر العالم :

«وبعينيها السمراوين صمودٌ- رفضٌ - حبٌ . . وفداء
والقلبُ الثائرُ ومَضٌ يرصدُ مأساة جنون الأعداء
ويطير إلى يثربَ بالحلم الأخضر والزمن المعطاء
ويسرّ إليها
ويردّد قلب الزمن المَوّار بأحلام الفقراء
فى ثور . . . تتفجّرُ أنهارُ الثورة
من ثور . . . تتفجرّ أنهار الثورة
على ثور . . يُلقى الأفقُ بنار الحقّ لتحرقَ أعداءَ الثورة
والى ثور . . تركض خيلُ الحبّ لتسحقَ من هبَّ لإطفاء الثورة»[1] .

ويبدولي أن استخدام لفظة «الثورة» وماترتّب عليها لم يحالفه التوفيق، فهذه الكلمة صارت في الذهن الإسلامى العتيد رمزاً للظلم والفجور، ودلالة على الطغيان ومحاربة الإسلام، فضلاً عن قصورها - لوأخذت بالمعنى الأصلي لها - عن الوفاء بمضمون الرسالة الإسلامية، وعطائها الذي هو بالضرورة أكبر من عطاء أية ثورة ناجحة وصالحة.

ولعل الشاعر لم يتنبه إلى الدلالة المعاصرة لكلمة الثورة، وأراد - بدافع الإخلاص - أن يأخذ الكلمة بدلالتها المباشرة التى تعني رفض الظلم والقهر والاستبداد.

بيد أنه في المقطع الثاني (العطاء) يمزج بين عطاء أبي بكر وتضحياته الجسيمة، وأبرزها المال، وترك الأهل والولد، وعطاء ابنته «أسماء» وتضحياتها بكل شىء حتى الذهب الذي تتزيّن به النساء من أجل معركة الحياة:

«خلعتْ ثوبَ العُرْس . . وراحتْ تسكبُ نبضَ القلب ومَضَ العقل بمعركة حياة لافحة معطاءة»[2] .

---

(١) السابق، ص٢٤ .
(٢) السابق، ص٢٧ .

ولا يتوقف الشاعر عند هذه المرحلة في حياة أسماء، ولكنه يشير إلى المراحل الأخرى حتى قاربت منها نهاية العمر، فيراها رمزًا للعطاء، وتحمّل الشدائد، ويراها لاتهرمُ أبدًا، لأن الهرم هو التوقّف عن العطاء:

«هل تَهْرمُ أسماء
والقلب المثمر بالإيمان حديقتها المعطاء؟
يمتدّ الجذر لكي يتفرّد بالخصب بعمق الأعماق
والأغصانُ تفتح أعينها
تنشرُ أجنحةَ الخير وتغرسُ بسمتها في الآفاق»[1].

ولعل المقطع الأخير، هوالذي يعنيه الشاعر في حقيقة الأمر ليربطه دون رباط بالواقع المعاصر، فهو يفسّر موقفها حين تعرّض ابنها عبد الله بن الزبير للقتل على يد الحجاج بن يوسف الثقفي – كما يكشف عن صلابة إيمانها وإرادتها:

«أسماء: في لبّ الأغصان نداءُ إباء
لم يُصْغ لسيف الحجّاج الغارق في بركان دماء
لم تهتز جذورُ الحقل أمام الإعصار الأموي المصبوغ بأشلاء ابن علي
عيناها اختزنتْ كلَّ تجارب رحلتها لليوم الموعود
عبد الله
لا حاكمَ إلا الله
لا تعط السَّارقَ بستانك
لا تتركْ في وجه الإعصار الأهوج أغصانك
صُغْ من أوتار هُداك رماحًا تُفْني من يخنُق ألحانك
واجعل من نَبْض يقينك صاعقةً
... تنقضُّ على من يغتالُ اللحظةَ إيمانك»[2].

---

(١) السابق، ص٢٨.
(٢) السابق، ص٢٨/٢٩.

وفي إطار درامي يجري الشاعر حواراً بين أسماء وابنها عبدالله يعبّر فيه الأخير عن إيمانه ويقينه بالرغم من قسوة الحجاج وتمثيله بالمعارضين ومنهم عبدالله، وتخبره أمه أن الريح لا تُوقفها إلا قمة شامخة وتحضه على الصمود والتحدي حتى يحافظ على حقه ومعتقده.

وإذا كان الشاعر قد آثر أن يعرض التاريخ لا أن يستثمره استثماراً كاملاً يربطه بالواقع المعاصر، فإنه في هذه القصيدة وغيرها، انطلق من معجم إسلامي متميز يتناغم مع طبيعة الرؤية والسياق، وتتردد في صفحاته مفردات مثل: الإيمان، والحق، والطغيان، والشيطان، والمصباح، والسيف، والحب، والضوء، والفداء، ومكة، ويثرب، والقرآن، والنور، والقمر، والفيض، والخبر، والهدى، ووجه الله، والخلد، والملكوت، والأقدار... الخ. فضلاً عن تصوير حي يدور في إطار درامي واضح يعتمد على القصة أحياناً، والحوار في أحيان أخرى، تتخلله صور مبتكرة ومتميزة كما نرى في قوله «والمستقبل فوق السيف..» و«.. قربتها الراحلة على كاهلها» و«الأحجار دنانير براقة..» و«سل راحتها كم وهبت لرحاها» و«سل قربتها كم نهبت من خصب قواها».

ويجري الأمر على النسق ذاته في قصيدته الطويلة «مشاهد من ملحمة العشق والبطولة لمحمد بن القاسم الثقفي» والتي يحكي فيها قصة القائد الشاب المسلم الذي فتح بلاد الهند في عهد الوليد بن عبد الملك، وقتله صالح بن عبد الرحمن التميمي بأمر من سليمان بن عبد الملك في سجن واسط بالعراق؛ لأنه ابن عم الحجاج الذي كان يؤيّد الوليد في عزل أخيه سليمان من ولاية العهد، ومات محمد بن القاسم في الرابعة والعشرين من عمره.

والقصيدة تتكون من سبعة مقاطع تتناول حياة البطل الشهيد وفتوحاته العظيمة، ويمزج فيها الشاعر بين الشعر الحر والشعر العمودي، ولكنه يكتفي فيها مثلما فعل في قصيدة «أسماء» بتسجيل التاريخ وعرضه، دون استثماره استثماراً كاملاً، وهو ما ينطبق أيضًا على قصيدة «المنفى داخل الوطن ـ هكذا تكلم أحمد عرابي»[1].

بيد أن الشاعر يحوّل الرمز إلى حالة من الاستثمار الفني بطريقة جيّدة ومتكاملة، في قصيدته

---

(١) راجع، المسافر في سنبلات الزمن، ص ٣١ وما بعدها، ص ٦٩ وما بعدها. والحلم والسفر والتحول، ص ٧ وما بعدها.

«الشهيد»، التي يتناول فيها حادثة الجندي «سليمان خاطر» الذي أوقف عربدة اليهود في سيناء، وأطلق عليهم مدفعه الرشاش فقتل عدداً منهم، ثم قيل إنه انتحر في سجنه عند محاكمته.

يستدعي الشاعر شخصية النبيّ سليمان عليه السلام، ويربط بينه من ناحية، وبين سليمان خاطر من جهة أخرى في مفارقة أو مداخلة تكشف عن منهج القوة الذي يصنع العدل ويرسي دعائمه، ويوقف الظلم الأحمق، ويكفّه عن ممارسة القهر:

«يا سليمان أأقبلت مع الطير وشاهدتَ مواويل الحيارى؟
أحرفاً مكسورة الإيقاع..
.. في دوّامة العصْر.. وفي وجه الزمان ـ الصَّخْر ـ
مازالت تدور والمرابون.. أضاعوها على كل الجسور!!!
بعثروها في سراديب اللغات!»[1].

وفي مجال إشادته بشجاعة الجندي، ونفي الإشاعات التي أطلقت حوله، يستدعي قصة «الهدهد» الذي أنبأ سليمان عليه السلام بخبر بلقيس ملكة سبأ، لينبيء الشاعر ـ بعد طول غياب ـ بأضوء اليقين:

«هل ترى الأشجارَ تَمْشي.. فوق صدْرِ الراسياتْ
يا سليمانُ.. لقد عاد إليكَ الهدهدُ الهاربُ يُنْبيك
بأضواء اليقين
إنَّ هذا الشجرَ الأخضرَ نارٌ وسيوفٌ.. ودماءٌ وأنينْ
ليس فيه المنُّ والسَّلْوَى.. ولكن خلْفَهُ ذُلُّ السنينْ
هكذا قيل.. لم نأبه بما قالتْهُ زرقاء اليمامة»[2].

ويمزج الشاعر العديد من الرموز الجانبية فيما يعرف «بالتناص» إلى جانب «سليمان النبي» ليصوغ الواقع والمستقبل من خلال زوايا عديدة تبلور الرؤية وتعمّقها، فقد رأينا «زرقاء اليمامة»

---

(١) المرايا وزهرة النار، ص٣٦.
(٢) السابق، ص٣٩.

و«الشجر الأخضر» وهناك أيضاً ذكرٌ لكربلاء، ولَيْل امرىء القيس الذي يشبه موج البحر، وعفريت الجن الذي أتى بالعرش، والجفان التي كالجوابّ، والقدور الرّاسيات، والشياطين الذين يغوصون بأعماق البحار... إلخ، ومن هذه الرموز جميعاً يصل إلى المقولة المعاصرة التي يريد أن تصل إلى أسماعنا، من خلال مخاطبة سليمان الجندي:

«فامتط الآن جواد الرّيح.. واعبرْ حاجزَ التّيه..

وهدِّمْ كُلَّ أسوار الوصاية

أنت لن تغدو فصلاً في متاهات الرّواية

أنت حدُّ السيف.. لا يتقنُ إلاّ لغة العدْل وإشراق النهاية»(١).

(٦)

من أبرز الظواهر الفنية في شعر «صابر عبد الدايم»؛ ظاهرة التضمين والاقتباس والتناص، وتأتي على تفاوت في المستوى والكمّ، وإن كان التضمين يبدو أكثرها سطوعاً وانتشاراً في ثنايا القصائد، وتقوم الظاهرة على الاستفادة بالآيات القرآنية، والشعر العربي في قديمه وحديثه، بالإضافة إلى بعض الأقوال المأثورة في تاريخنا الإسلامي منذ فجره وحتى يومنا هذا.

والظاهرة (التضمين والقتنباس والتناص) تقوم بدور مهم في شعر صابر، إذ إنها بصفة عامة، تعطي للنصّ الشعري مذاقًا خاصاً، يتغير النص بدونها، وتهبط درجة حرارة تعبيره، أو تنطفىء ملامحه الجمالية، إن مهمة النصّ الآخر الذي يتم استدعاؤه ليكون في ضيافة النصّ الشعري، هي الارتقاء بمستواه التعبيري، وإحداث التأثير الأقوى لدى المتلقّي، فضلاً عن تعميق التواصل معه والتفاعل مع أبعاده الموضوعيّة والفنية.

وقد استفاد صابر من ثقافته الإسلامية الجيّدة، فاستخدم التضمين والاقتباس والتناص، ليحقّق في شعره المزيد من التجويد والتأثير والتواصل مع المتلقي، وإذا كان قد حقق في مجال

---

(١) السابق، ص٤١.

التضمين والاقتباس تقدماً ملحوظاً، فإنه في مجال التناص، الذي يجعل النصَّ الغيري نسيجاً أساسياً في النص الذاتي، اكتفى ببعض اللقطات التي لا تجعل منه ظاهرةً شائعةً، على النحو الذي أشرنا إليه من قبل عند تناول قصيدة «الشهيد»، وقد نعثر على «التناص» في بعض القصائد الأخرى، ولكنها قليلة على كل حال (انظر مثلاً: المقطع السابع في ملحمة العشق والبطولة، المسافر في سنبلات الزمن، ص٣٧).

أما في مجال التضمين والاقتباس، فقد كان الأمر على العكس، بل يشير إلى اهتمام الشاعر بهما، وحرصه على أن تكون قصائده حاملةً لنصوص أخرى، تعضدها وتقويها، وكان القرآن الكريم من أبرز ما اعتمد عليه في هذا السياق، وبخاصة حين يجيء تضمينه منسقاً مع الرؤية والبناء الفني في شعره، ولعل قصيدته «الفزع الأكبر» تمثل ذلك خير تمثيل.

فالشاعر يبدأ القصيدة بالآيات الأولى من سورة «الطور» التي تعبّر عن هول يوم القيامة وما يجري فيه، ويمزجها بما يجري للشعب الفلسطيني والقدس والمسجد الأقصى، دليلاً على الهول الذي أصاب المسلمين باحتلال فلسطين وقدسها ومسجدها:

«والطور

وكتاب مسطور

في رق منشور

والبيت المعمور

والسَّقْف المرفوع

والبحر المسجور

والشعب المقهور!

والقدس المشطور

والأقصى المهجور

قد (جاء الأمرُ وفار التنور)

والعالم يغرق في الديجور..»[1].

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٣٨.

وقد ضمن الشاعر في السطر قبل الأخير الآية الكريمة: ﴿حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور، قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلاَّ من سبقَ عليه القول...﴾[1]، تعبيراً عن شدّة الهول والطوفان الذي يغرق الجميع والذي أشار إليه الشاعر في السطر الأخير بقوله: «والعالم يغرق في الديجور».

وقد كان الشاعر الراحل «أمل دنقل» من أوائل الذين استخدموا مطالع السور القصيرة بدءاً لقصائده، كما تمثّل في استخدامه مطلع سورة «التين» عندما أراد أن يتحدث عن أحوال مصر بعد الهزيمة «والتين والزيتون والبلد المهزوم»، وحين استخدم مطلع سورة «العاديات» في موضوع مشابه، ولكن الفارق بين الشاعرين، أن صابر ينطلق من تصور إسلامي واضح لا تتلبّسه شبهة التجديف أو الشك، التي نلحظها عند أمل، صاحب السبق في الفكرة[2].

وعلى امتداد القصيدة يقوم الشاعر بتضمينها بعض آيات من سورة «الانشقاق» ﴿ألقت ما فيها وتخلّت﴾، و«القارعة» ﴿كالعهن المنفوش﴾، و«النساء» ﴿تلك حدود الله﴾، و«هود» ﴿فاسلك فيها من كلّ زوجين اثنين وأهلك إلاّ من سبق عليه القول﴾، وكما نرى فإن آيات الانشقاق والقارعة تشير إلى يوم القيامة وما فيه من تغيّرات وهول، وآيات النساء وهود تشيران إلى الحساب والثواب والعقاب، وهما من ملامح القيامة أيضاً، مما يدلّل على نجاح الشاعر في تصوير المأساة التي تتعرض لها مقدّساتنا في فلسطين على يد العدوّ اليهودي الظالم.

وقد يلجأ الشاعر إلى اقتباس آية كريمة يصدّر بها قصيدة له، فتكون دليلاً على الفحوى والمضمون الذي تحمله، كما فعل مثلاً في مقدمة قصيدته «لن يموت في عيوننا النهار»[3]. حين قدم لها بآيتين من سورة الحشر تدوران حول الأنصار والمهاجرين، وقد كتبها الشاعر عام ١٩٧٠، في مرحلة ما بين الهزيمة والنصر، حيث تم تهجير سكّان مدن القناة (السويس، والإسماعيلية، وبور سعيد) إلى مدن الجمهورية البعيدة عن مرمى المدفعية اليهودية الغشوم![4].

(١) سورة هود، الآية: ٤٠.

(٢) اقرأ مثلاً قول أمل دنقل: «اركضي.. أوقفي الآن.. أيتها الخيل. لست المغيرات صبحا/ ولا العاديات كما-قيل-ضبحا» (أوراق الغرفة ٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص٦١).

(٣) المسافر في سنبلات الزمن، ص٥٣.

(٤) انظر أيضاً، مقدمة قصيدة الفتنة، الحلم والسفر والتحول، ص٥٧؛ وقصيدة الكلمة والسيف، المسافر في سنبلات الزمن، ص٧٥.

أما الشعر، فإن الشاعر يلجأ إلى تضمين أبيات لشعراء آخرين، وقد تكون هذه الأبيات مشهورة أو غير مشهورة، ولكنها في الحالين تعطي دلالة ما تؤثر في حركة السياق الشعري، ففي قصيدة «الفزع الأكبر» التي سبقت الإشارة إليها، يضمن الشاعر بيتين مشهورين لشاعر النيل «حافظ إبراهيم» تعبيراً عن سوء الأحوال في الوطن:

«إن حظي كدقيق فوق شوك بعثروه

ثم قالوا لحفاة يوم ريح: اجمعوه»(١).

ومن الأبيات المشهورة بيت شوقي عن الحرية الذي قاله في قصيدته عن دمشق:

«وللحرية الحمراء بابٌ

بكلّ يد مضرجة يدقُّ»

يضعه صابر في ختام قصيدته «كلمات على طريق الحرية» حيث يقول:

«ورحت أحطم الأسوار حتى يدفن الأسر

«فللحرية الحمراء» درب خطوه العمر»(٢).

ولكنه قد يلجأ إلى بعض الأبيات غير المشهورة، مثلما فعل حين استوحى بعض أبيات الشعر الفلسطيني الذي يعيش في الأرض المحتلة قبل عام ١٩٤٨ «توفيق زياد» في المقطع الرابع من قصيدته «من فوق حبل المشنقة»(٣)، والقصيدة تذكّرنا بقصيدة هاشم الرفاعي «رسالة في ليلة التنفيذ»، الذي يبدو أن الشاعر قد تأثر به كثيراً في بداياته مع الشاعر محمود حسن إسماعيل.

وهناك أيضاً اقتباسات للشاعرين الفلسطينيين عبد الرحيم محمود، ومحمود درويش، والشاعر العربي القديم حاتم الطائي(٤).

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٤٢.

(٢) المسافر في سنبلات الزمن، ص٦٢.

(٣) المسافر في سنبلات الزمن، ص٦٦.

(٤) انظر: قصيدة التائه، المرايا وزهرة النار، ص٤٦/٤٧.

أما المأثورات التاريخية، فقد ضمّنها الشعر لتكون عنوانًا أو دليلاً على الشخصيات التي كانت محوراً لبعض قصائده، ففي قصيدة «أسماء: الثورة والعطاء والتحدي» كانت مقولاتها مضمّنه في بعض الأبيات، وبخاصة ما اشتهر عنها مثل قولها: «وماذا يضير الشاة بعد سلخها؟» فقد استخدمها الشاعر مع تصرّف يطوّعها للوزن الشعري، وقصيدة «المنفى داخل الوطن» التي تكلّم من خلالها «أحمد عرابي» من القصائد التي حملت بعض أقواله وأقوال الخديوي توفيق: «لم يخلقنا الله عقارًا»، و«لن نستعبد بعد اليوم» و«ما أنتم إلا ملك للآباء وللأجداد» و«ما أنتم غير عبيد الإحسان»[1].

وبعد..

فإن «صابر» يمثل في شعره روح الانتساب إلى الهويّة الإسلامية الظافرة، والتعبير عنها بجسارة وقوة، دون لجلجة أو غمغمة، ومن خلال قدرة واضحة على امتلاك الأدوات الفنية الموروثة، والمتطوّرة، التي تثري التجربة الشعرية، وتعطيها تميّزًا يجعلها إضافة إلى شعرنا المعاصر، وتجعلنا نتوقع من الشاعر المزيد من التجويد والجديد.

** ** **

(١) راجع: المسافر في سنبلات الزمن، ص٦٩ - ٧٤.

« ٥ »

حديث الحرف .. حديث الرفض

(لم يعد يجدي .. فكوني دمدمه
وارفعي الحرف الخناجر ..
احرقي عند المحاور
كل لوحات الولاء
واحملي الرأس على الكفّ وسيري
لا تبالي .. إنما الموت الحياه)

" عبد الله شرف "

(١)

يعدّ عبد الله السيد شرف (١٩٤٤- . .)، من مواليد صناديد، طنطا غربية، واسطة العقد بالنسبة لشعراء السبعينيات فى مصر، عنده يلتقون ويتجمعون ويتواعدون، وهو أكبرهم سنًّا تقريبا، وأكثرهم تواضعًا وأصالة بالمعنيين، الإنساني والفنيّ.

ولا أريد فى هذا السياق أن أتحدث عن علاقتي الشخصية به، فهي من العمق والحميمية بحيث لايستوعبها المكان، ولكني أردت مجرد الإشارة لأقول إن الشاعر يخطو خطوات حثيثة ومطّردة في مجال تطوير أدواته الفنية وحصيلته الثقافية.

لقد تعلمّ الشاعر فى الأزهر الشريف، حصل على ثانويته العامة، ثم على الشهادة العالية (البكالوريوس) فى المعـاملات والإدارة (التجارة)، وأعطاه الأزهر الفرصة ليتمكن من اللغة نحواً وصرفًا وبلاغةً وعروضًا، وقبل ذلك أعطاه القرآنُ الكريمُ والحديث الشريف إحساسًا دقيقًا بموسيقى الكلمة وإيحاءاتها، ثـم كانت البيئة التي نشأ فيها الشاعر مجالاً خصبًا ينهل منه عصارة الأدب العربي القديم والحديث، فقد كان أبوه ـ يرحمه الله – من علماء الأزهر الشريف ذوي المكانة العلمية المرموقة، وكان أكبر أشقائه من الراحلين محبّاً للأدب والثقافة مما تمخض عن وجود مكتبة غنيّة بعيون الكتب وروائع الفكر فى منزل أسرة الشاعر، وهو ماأتاح له فرصة قلّما تتاح لقرنائه فى قرية صغيرة تقع فى أعماق الدلتا المصرية.

وكان شاعرنا فى مرحلة النشأة قد بدأ يقرض شعره فى المرحلة الثانوية، وشهد المعهد الديني بطنطا نبوغه المبكّر فى نظم القصائد الأولى، واستمر في النظم طوال المرحلة الجامعية بالقاهرة، وهى المرحلة التي شهدتْ تحوّلاً خطيراً فى حياته، إذ أصيب مع نهايتها بمرض ضمـور الأطراف الذي أقعده البيت حتى اليوم، وبالطبع فقد أثّرهذا التحوّل عليه نفسيًا واجتماعياً، ولكنَّ إيمانه بالله وقدره، جعله يرفض الاستسلام للأسى والمحنة، وإن لم يخف تأثره الواضح بهما فى واقعه، وشعره أيضًا، وقد ساعده على عبور محنته، وتجاوز أساه زوجة وفيّةٌ وولدان – في المرحلة الثانوية الآن – ومجموعة كبيرة من الأصدقاء والمحبين، فيهم الأدباء والشعراء – وفيهم من أحبه لذاته وأدبه.

(١)

ومع أن عبد الله شرف، أوقف حياته على الشعر والشعر، فقد كتب مجموعة من الدراسات والمقالات التي نشرتها الصحف المصرية والعربية، بالإضافة إلى إعداده موسوعة كبيرة عن شعراء مصر في العصر الحديث بدأها منذ نهاية القرن الهجري الماضي وبداية القرن الحالي وتضم معلومات وفيرة عن الشعراء المصريين ونماذج من أشعارهم ودليلاً بإنتاجهم العلمي والفكري والأدبي، وللأسف، فقد ظلت هذه الموسوعة حتى كتابة هذه السطور، تتسكع بين أروقة هيئة الكتاب المصرية والمجلس الأعلى للثقافة، ولم تفلح حتى الآن وساطات الكتّاب وكبار الأدباء - وكان منهم الراحل يحيى حقي - في لفت انتباه المسئولين في الهيئة الرسمية للاهتمام بالموسوعة وطبعها، ولعل الله يقيض لهذه الموسوعة من يتبنى نشرها فيعوّض الرجل عن حالة الإحباط التي يستشعرها[1].

أما بالنسبة لشعره، فقد كان الأمر أيسر من ذلك، إذ كانت وسيلة الطباعة بالماستر حلاً معقولاً إلى حد ما، فقد نشر بها بعض إنتاجه، أما البعض الآخر فقد نشرته جهات رسمية.

بالماستر نشر مجموعاته: «العروس الشاردة» (١٩٨٠)، و«الحرف التائه» (١٩٨٢)، و«القافلة» (١٩٨٤)، وعن طريق المجلس الأعلى للثقافة نشر مجموعته «الانتظار والحرف المجهد» عام ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م، وفي مطبوعات الرافعي التي تنشرها مديرية الشباب والرياضة بطنطا، صدرت مجموعته «قراءة في صحيفة يومية» عام ١٩٨٦، وفي سلسلة إشراقات أدبية التي تصدرها الهيئة العامة للكتاب، ظهرت مجموعته «تأملات في وجه ملائكي» عام ١٩٨٧.

ويمكن القول، إن الشاعر بالرغم من ظروفه الخاصة، فقد أوقف معظم شعره على هموم الوطن والأمة، بل إنه في كثير من المناسبات يمزج همّه الخاص بالهمّ العام، بحيث لاتستطيع أن ترى أحدهما دون الآخر، ممايؤكد أن الشاعر قادر على تجاوز الخاص إلى العام، وأنه يملك روحا قوية تمنعه من الانكفاء على الذات، أو الاستسلام للأسى، وفي الوقت ذاته، فإن الشاعر يؤكد في كثير من المناسبات أيضا قدرة الشعر - أو الحرف بصفه عامة - على التغيير والفعل الإيجابي الذي تعتدل به الموازين وتستقيم المعايير، وهو ماسنراه - إن شاء الله تعالى - في قراءتنا لأبرز

(١) قام صاحب جائزة البابطين بطبع هذه الموسوعة - مختصرة لحد ما - على نفقته، تكريمًا للشاعر، في زوائل العام الحالي (١٩٩٤).

الظواهر في شعره، والتي يمكن أن نحددها في أربعة نقاط هي: المحور الذاتي، حديث الحرف، حدث الرفض، دائرة التناص.

وقبل أن نعالج هذه النقاط، فإنه من المفيد الإشارة إلى بعض الملاحظات المتعلقة بشعره، وهي تتعلق بالشكل الشعري وطبيعة الأداء الفني.

فالشاعر ينظم شعره على النمط العمودي الموروث، ومن خلال شعر التفعيلة، والأخير بصفة عامة أقوى فنياً من الأول الذي لايعدو قصائد قليلة أثر الشاعر ألا ينشرها كلها، واكتفى بنشر بعضها الذي لايتجاوز ثلاث قصائد، منها قصيدته «ياندِيمي»، والتي يشيع فيها الحزن والتشاؤم بالرغم من دعوتها للتماسك والصلابة، وتذكرنا ببعض الرومانسيين وبخاصة الشاعر الراحل «أحمد فتحي» الذي اشتهر بشاعر الكرنك. يقول «عبد الله شرف»:

«ياندِيمي.. إن تَعُجْ يوماً على قــبــري.. تَرَحَّــم
أو تجيء ذكـرى أمـانينا المواضي.. فـتـبـسَّــم
كم سَعَيْنا.. نَبْلُغُ الآمـــالَ في الدنيـــا.. ونَنْعَمْ
وانتـهى عُمـري هبـاءً، فـاطرد الأحْزانَ، واغْنَـمْ

....

يـانـديـمي.. عُمْرُنا وهـمٌ، ودنـيـانا سَرَابْ
لم نجـد إلا شُجُونًا.. في شُجُون.. في مـصَاب
فـاطْرُد الآلامَ.. قـد أنْهَيتُ أيام العـذابْ
واحْبس الدَّمْعَ فـإنَّ الموْتَ للمحـروم.. أكْـرَمْ

....

يـانـديمي لـيْسَ في عمـري هـنـاءٌ أوْ حَنَانْ
حطَّمتْني حـيـرتي الحمْقاءُ... وازدادَ الهـوان
عـشْتُ في الشكّ، ولمْ أدرك على رغْـمي أمـانْ
فلتَعشْ بعدي على الذكرى، فكَمْ في الذكر مغنم..»[1]

(١) قراءة في صحيفة يومية، ص ٦٣.

وفى هذه القصيدة، وغيرها، نلاحظ أن الشاعر يعتمد على قافية يمكن أن نصنفها في «القافية الصعبة» مما يدل على قدرته الشعرية بصورة ما، ففي القصيدة السابقة يعتمد على حرف الميم الساكنة، والباء الساكنة، والنون الساكنة وغيرها، صحيح أنه يغيّرها في المقاطع مما يعطيه مساحة واسعة للحركة، ولكنه فى القصيدة التالية للقصيدة السابقة، وهي بعنوان «إلى أين ؟»، يعتمد على قافية الهمزة المكسورة، وهي أكثر صعوبة وغرابة من القافية المتنوّعة فى القصيدة السابقة، لأن مخرجها من الحنجرة، فضلاً عن كونها انفجارية شديدة ولنقرأ منها هذه الأبيات :

« أمـا آن ياقلبُ أن تَستريح وأن تستقرَّ على مرفأ
طواكَ الورى مُذ طُويتَ الشباب وحَنَّ الفؤادُ إلى ملجأ
توالَت عليك خُطوبُ الحَياة وسَارت خُطَاكَ إلى الأسْوأ . . »(١) .

وبالنسبة للشعر التفعيلي، فإن الشاعر يحرص على التقفية في بعض القصائد بصفة شاملة، في الوقت الذي يهملها تمامًا في كثير من القصائد، مما سنرى بعض نماذجه فيما يلى إن شاء الله .

وهناك ملحوظة أخرى عامة تتعلّق بطبيعة الأداء الفني، وهى سطوع بعض القصائد إلى درجة التألق والإبهار فنيًا، فى الوقت الذي تكاد تنطفىء فيه قصائد أخرى، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة اللحظة الشعرية التي ينظم فيها الشاعر قصيدته، وبخاصة أن شاعرنا أقرب إلى شعراء الطبع – كما يسميهم نقادنا القدماء – فحين يؤاتيه الطبع فإنه يتدفق، وتسطع شاعريته وتتألق، وحين يستعصى عليه الطبع ويتأبى، فإنه يتحول إلى شاعر صنعة تضنيه الكلمات والأوزان، مما يوقعه فى متاعب فنيّة عديدة، أبرزها النثرية، وهو ماسنرى بعض صوره فى ثنايا القراءة .

ويبقى شعر «عبد الله شرف»، فى نهاية المطاف، ليعطي فى جوهره روح الشعر، ووجدان الشاعر .

(٢)

على عكس مايتوقع من يعرف الشاعر، فإن المحور الذاتي أو الشخصي يبدو لديه مجرد خيط رفيع يتحرك على استحياء بجوار الخيوط العامة التى تشغله وتؤرّقه وتلحّ عليه باستمرار . وهذا

(١) السابق، ص٦٥ .

المحور عندما يعبّر عن نفسه، يأخذ المسألة من منظور مرهف رقيق، لايبغى التهويل أو العويل على مايعايشه الشاعر من محنة ومعاناة، ولكنه يحرص على أن يتماسك ويضع الأمور في إطار الرصد الهادىء والمتّزن، الذى يمنحه حق البوح المشروع عن الغناء والأسى، وفي الوقت ذاته يجعله يتسامى في نبل ليتوجه إلى ربّه بالشكوى، وطلب العفو من خلال لمسة إيمانية صافية راقية.

ولعل هذا هو ماجعله يتخذ من نبيّ الله «أيوب»، عليه السلام، رمزًا يبث من خلاله أشجانه، فجاء الرمز موفَّقًا لتشابه تجربة الشاعر مع تجربة النبي. وقصيدته «من مذكرات أيوب» تعدّ من أفضل الأمثلة تعبيرًا عن التجربة وصاحبها.

وتبدأ القصيدة، وتستمر باستعراض مفارقة بين الواقع الخارجي الذي يتحرك فى انطلاق ودأب، وواقع الشاعر الذي يتشرنق على ذاته بحثًا عن الدفء والامتلاء:

«هو المدّ يعلو
وها أنت تسمع ذَقْوَ العَصَافير
تَطْلُبُ دفئا
ورأسُكَ ترقدُ بينَ الذراعين
يَسْقطُ ريشُك، سَطرًا، فَسَطرا»[1].

المد يعلو، يقابله الجزر المتمثل في طلب الدفء والرأس الراقد بين الذراعين (عادة شائعة لدى الريفيين حين يجلسون القرفصاء ويضعون رؤوسهم بين أذرعهم طلبًا للنوم أو هربًا من هموم الواقع)، وسقوط الريش سطرًا، فسطرًا.. وكأن الجزر لايتوقف عند حد معين، ولكنه يتتابع.

ويكرّر الشاعر هذا المقطع، أو قل يقلبه من خلال صور أخرى ليعمق المفارقة بين واقعين، وليؤكد على المحنة أو المعاناة التى يحياها، فأمام المد لاشيء يبقى، الحوائط تُثقب، وكذلك النقوش، والحروف تُشنق، بينما الشاعر يحفر فوق المياه (أو يحرث في البحر) دليلاً على العبث واللاجدوى:

---

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص٤٨.

«هو المدُّ

تبكي السَّواقي على ضفَّتَيْكَ،

وهأنت ترقدُ

تُخْفي الدَّموع

لعلَّ العصافير تَلْمحُ،

تسْأَلُ . . »[1].

ولا تتوقف عملية رصْد الواقع الشخصي ومقارنتها بالواقع الخارجي، وهي مسألة تبدو نوعًا من البكاء بصوت عال، يسعى صاحبها إلى سكب عبراته الحزينة ليتخفَّف من أوجاعه، وألمه المكتوم، وإن كانت في كل الأحوال تقدّم حالةً من الشجن تفرض نفسها على الشاعر والقارىء معا، تأملْ ذلك التساؤل الذي يقطع نياط القلب على بساطته ومحدوديته:

«ومَوْجُكَ يامدُّ يَعْلو

فكيف يغنّي كسيرُ الجناح؟»[2].

نعم . . الموج يعلو مدُّه ويكتسح ما أمامه، فماذا يملك «كسير الجناح» في مواجهته؟ ولكسر الجناح فى الوجدان الشعبي دلالة واضحة تقتضي التعاطف والأسى، لأنها تعني العجز والوحدة والانقطاع، وهذا كله قد يدفع الشاعر ليرى فى المسألة وجوهًا عديده تشعره بعدم قدرته على المواجهة، وبإخفاقه فى تحقيق أي نجاح، أو الاحتفاظ بذاته سليمًا معافى مما يعطيه مسوّغًا لتمنّي العدم:

«هو المدُّ

سرا . . تُغنّي

تغرّبتَ لا جئتَ بالنُّوق يومًا

ولا أنت عُدْتَ

سليم الجناح

---

(1) السابق، ص٤٩.

(2) نفسه، ص٤٩

فليتَ المناجلَ يومَ اللقاء

أطاحتْ برأسي!!»(١)

وبالرغم من هذه الأمنية البشعة، فإن الشاعر يتأرجح بين واقعه المأساوي والإحساس الحاد به، وبين الحلم الجميل بالانعتاق منه، والجري، والطيران، وهزّ الفضاء. ثم يدخل في مناجاة مع ربه يسلّم في آخرها بقدره وقضائه:

«دعِ المدَّ دون العصافير يعلو

وعفوك ياربُّ

إن جاوز العقلُ حدَّهُ

فأنت الحليمُ

وأنت الغفورُ

وكلُّ عطاياكَ ياربُّ تحلو!»(٢)

ولا شك أن الشاعر بارع في استخدام المعجم الشعري المطابق للحالة الشعرية على مستوى المفردة والصورة معاً، فهو في حال المحنة والمعاناة يطالعنا بمفردات الرقاد والسقوط والثقوب والشنق والحفر فوق الماء، والدموع، والنصل الرهيف، وأزيز الشرايين والرجفة والبكاء والقتل... الخ، كما يطالعنا بصور سقوط الريش وشنق الحرف وبكاء السواقي وذبح العصافير وغيم الرؤيا... الخ، وحين يلوح له الأمل وينتظر تحقيق الحلم نرى نسيج الضوء وحبال الرجاء، وبزوغ النور، والتطهر والانعتاق وهز الفضاء، بل إنه يحوّلُ المحنة إلى عطايا حلوة، مما يذكرنا بالسيّاب في «سفر أيوب» وهو في مرض الموت، عندما قال:

«لك الحمدُ، إن الرزايا عطاء

وإنّ المصيبات بعضُ الكرَمْ»

ومهما يكن من أمر، فإن «عبدالله شرف» له خصوصية في الرضا والحمد، إذْ عاش منذ

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص ٥١.

(٢) تأملات في وجه ملائكي، ص ٥٢.

البداية وحتى الآن راضيًا بقدره، غير متأفف ممـــا جرى له، بل إنه يرى نفسه ملكًا لأحبائه وأصفيائه وكل من يلمّ ببابه، وأنه بالرغم من العذاب، فقد كان يمضي: قليلاً يئنّ، ودومًا يغني:

«وإن يسألوك
إذا ضاع من مقْلَتيّ الطريقْ
وألقى الصديقُ ملامحَ وجهي
فقل مزّقته رياحُ التّمنّي
ويا كَمْ أشاعَ الصفاءَ
بكلّ الدروب
ورغمَ العذاب . . وعسْفَ التجنّي
فقد كانَ يمْضي
قليلاً يئنّ . . ودوْمًا يغنّي»[1].

وواضح أن الشاعر يصرُّ على مواصلة الحياة، والتمسك بالأمل، وانتظار تحقيق الحلم، ولعله لهذا السبب يصرّ أيضًا في أكثر من موضع على التوجّه نحو الله، معترفًا بأخطائه وذنوبه - إن صح تسميتها كذلك - طالبًا الرضا والنور، وطالبًا أيضًا أن يكون صراطه ممدودًا بعرض الذنوب، وهو مُقر في كل الأحوال بما كان منه، وليس له في الوجود غير ربّه يلجأ إليه ويطمع في حنانه وعفوه ولطفه[2].

قد يمتزج المحور الذاتي لدى عبد الله شرف بالهّم العام، أو تستطيع أن تؤوّل الذاتي عنده، بالعامّ الذي يعني الناس جميعًا، ولعل قصيدته «رؤيا» تمثل ذلك الامتزاج خير تمثيل، فهو يستخدم قصة نبي الله «يوسف الصديق» عليه السلام - وماأكثر مايستخدمها في شعره رمزًا وحكاية وتناصًّا ويضنيه البحث عن يوسف، يسأل عنه القوافل بعد أن أتعبه البحث وهدّه المسير، وتاه في رقعة الضباب، وساحة الكلام، ويستعين في القصيدة بأبرز معالم القصة اليوسفية، وبخاصة:

(١) قصيدة «حديث شخصي»، تأملات في وجه ملائكي، ص٥٤.
(٢) راجع قصيدة الاعتراف، تأملات في وجه ملائكي، ص٦٦.

القوافل، الفتيا، أو تعبير الرؤيا، القميص الذي قُدّ، صواع الملك، بكاء يعقوب، ولكنه بصفة عامة يعبّر عن خديعة مدبرة، ومحاولة للإغراء بالوقوع في شركها، والاستسلام لكيدها الشرير، فيبحث عن يوسف الصديق كي ينقذه من الوقوع في الشرك، بعد أن قُدّ مئزره وصار عاريًا يضاجع الفراغ ويهصر الندم:

«وجئتُ يا صدّيقُ
كي أغَرْبِلَ الضَّياع
لكن بلا صُواعْ
لكن بلا صُواعْ»[1].

وفي كل الأحوال؛ فإن الهمّ العام عند الشاعر هو قضيته الأولى، بالرغم من محنته الشخصية ومعاناته الذاتية، وهو ماأفرد له كثيرًا من شعره وكتاباته، واتخذ من الحرف والرفض طريقة ووسيلة يعالج من خلالهما تفاصيل الواقع بملامحه، وعناصره، وفي ضوئهما ينطلق نحو الماضي ليقلّب أوراقه، أو يسعى نحو المستقبل بالحلم والأمل، راجيًا النهوض والنجاة.

(٣)

تلحّ قضيةَ الحرف (ومادته ومرادفاته) على ذاكرة الشاعر في معظم معالجاته لقضية الوطن أو الهّم العام، فالحرف، واللفظ، والكلمة، والكلمات، والورقة، والكتاب، والصحيفة، والحبر، تعني في منظور الشاعر دلالة إيجابية إذا جاءت في دائرة الإضاءة والصدق والإخلاص، وتعني دلالة سلبية إذا دخلت دائرة الكذب والمكر والخديعة. لقد شغلت قضية الحرف الشاعر، وألحتْ عليه كما سبقت الإشارة، لدرجة أنها صارت عنوانًا لبعض مجموعاته وقصائده، تأمل مثلاً عناوين مجموعاته: الحرف التائه، الانتظار والحرف المجهد، قراءة في صحيفة يومية، وهي في الوقت ذاته عناوين لقصائد تضمها هذه المجموعات.

---

(١) قراءة فى صحيفة يومية، ص ١٠.

ويمكن القول إن الشاعر يستخدم الحرف (وأقاربه) وسيلة فى التعبير عن مشاعره وأشواقه وأوجاعه وآلامه، من خلال مفارقات عديدة، ودلالات متنوّعة، فهو مثلاً يجعل الحرف طائراً يمتطى جناحيه في مواجهة الريح والخطر، ليدفع عن الأحبة فى الوطن مايتعرضون له، وليسكب فى قلوبهم الدفء والحب من خلال مفارقة تتحدث عن انشطاره بين الرجاء والخوف، والشوق والوجع، والحب / الحرف، والظمأ / الريح، ثم يتساءل فى النهاية عمن سيفوز فى عملية الانشطار هذه:

«آتيكم

من بين خيوط الأحزان أُغنّي

مُمتطيا

أجنحة الحرف

بشوش الوجه.. ومفترّ الكلمات

ودفئا منسكبا

يعشق قاصيكم، والداني

وفؤادي مشطورٌ نصفين

فنصفٌ.. مملوءٌ بالشوق

ونصفٌ يتعلّقُ في واجهة الريح

وتغشاه الأوجاعُ

فمن سيفوزُ:

الحبُّ الحرفُ

أم الظمأ الرّيحُ؟»[1].

وفى إطار المفارقة أيضا، يقدم قصيدته «الموت بين اللفظ العاشق واللفظ المعشوق» التى تلخص نظرته إلى الصراع بين الواقع والحلم، حين يصير اللفظ العاشق رديفاً للواقع بكل مافيه من سلبيات وآلام وأوجاع، وبين اللفظ المعشوق الذي يمثل الحلم بإيجابياته ومعطياته المضيئة المضيئة / المثمرة / الطيبة:

(١) قصيدة قلب في مواجهة الريح، تأملات في وجه ملائكي ص٢٦.

ولكن الشاعر قد تمزق بين اللفظ العاشق واللفظ المعشوق:

«يامولاتي
قد مزّقني لفظي العاشق
فاقتُلني
بلفظي المعشوقْ»[1].

والشاعر يقرن الحرف بالجبين، وفي ساحة التمزّق والضياع والتشتت والنفاق، فإن الشاعر يعلن بكل وضوح وجهارة، عبر قصيدته «الخروج من دوائر الضياع» التي يرصد فيها ملامح الواقع المتهريء والرديء:

«فلَمْ أحنِ يوْمًا . .
جَبيني وحَرْفي»[2].

والشاعر يجعل الحرف دليلاً يقوده إلى الإجابة الصحيحة عن تساؤلاته التي تؤرقه وتضنيه، ففي قصيدته «مدينتي والديكور» يقول:

«أسائلُ حَرْفي
تلكَ عروسَتُنا
أمْ تلك امرأةٌ أخرى
تتحلّى بالديكور الزائف والأضْوَاءْ؟»[3].

أما قصيدة «الحرف التائه»، فيمكن أن توجز لنا قضية الحرف بصورة عامة، لأن الشاعر من خلالها يشير إلى الهزيمة المريرة التي تلقّاها عندما عاش في عالم غريب عن عالمه، ضاع فيه، وفقد هويته، لأنه ببساطة شديدة «أنسى حرفه»، وتبدأ القصيدة بأن الشاعر قد مزق أوراق الخريف، التي قد ترمز أو تشير إلى حال غير مرضية أو واقع يتوق إلى تغييره، وبعدئذ ذهب إلى من خدعوه وضحكوا عليه، فجرى له ماأذهله وحيّره وجعله يرقص فوق السلم، يقول «عبدالله شرف»:

---

(١) تأملات في وجه ملاتكي، ص١٤.
(٢) تأملات في وجه ملاتكي، ص٥٩.
(٣) الانتظار والحرف المجهد، ص٣٥.

«مَزَّقْتُ أوراقَ الخَريفِ وجئتُ أَسْمعُ لحْنَكُمْ
ورفعتُ رأسي كي ألامسَ خَطْوَكُمْ
فسقطتُ مَطْحونًا على خَطَّين من طُول وعَرَض لا يحدهما نَظرْ
وسمعتُ جَمْجَمَة تُقَهْقُه في جنون مُنْتَشرْ
حاولتُ لكنْ ماعَرَفْتُ لموطني أرضًا أحُط حَبالهَا
وسألتُ عن لَوْنِ الشوارع - قد أُمرُ بدربكُم
ووضعت إبهامي لأختم صكّكم
اللحنُ في أذني فَهَل من عازف
مادامَ عزفي ليس يُطْرب سَمْعَكُمْ
أنسيتُ حرفي يارفاق المَهْزَلَهْ
فوق الدّروب الشائكه
ورأيتُ نفسي راقصًا
فوق الدَّرَجْ . . »[1].

ولعلنا نجد مفارقة طريفة في استخدامه للإبهام حيث يوقع على الصك الذي أعده الخادعون « ووضعت إبهامي لأختم صككم » ، بالرغم من أنه يتحدث عن الحرف التائه ، أو بالأحرى الحرف المنسي فوق الطرق الشائكة !

على كلٍّ، فإن الشاعر يفسرّ لنا تفاصيل الخديعة التي أدت إلى ضياع الحرف أو نسيانه ؛ ويركز على أنه أتى «بوريقتين وشمعة» ، فانكشفت الخديعة وانفض الجبناء ، واختفوا في صوت من «ورق» - لاحظ دلالة الورق هنا وهناك - ولكن النتيجة المؤسفة كانت ضياع الهوية :

«كانوا ألاحوا لي بدرْع فوقه باقاتُ وَرْد رائعهْ
ماإن أتيتُ ملوّحًا بوريقتين وشمعه . .
حتى اشمأزُوا كُلُّهم . .
وانفضت الجبناءُ . . والدخلاءُ لم يَتَداركوا

(١) الحرف التائه ، ص ٢١.

وادَّاركوا
في بطن حوت لا يرى من يلتقم
حوتٌ ولكنْ من وَرَقْ
وأنا مع الجمع الكبير اللاعنين قساوةَ السَّيْرُ البَطيء المُرْتَجَلْ
ضاعت هُويّتنا ومَامنْ فائدَهْ»[1].

ويعلق الشاعر على تلك النتيجة الخاسرة، فيرى أن «الألفاظ» هي التي خدعته وضيعته - مع مجتمعه طبعا - ولهذا يبدي قبوله بما يترتب على الخديعة حتى ولو كان وخز الإبر! ؛ لأنه صدَّقَ ماقيل له:

«خدعتنيَ الألفاظُ فاستلقيت في جوف الضياع المُسْتَعر
وفتحتُ صَدْري للسهام الطائشةْ
وصَرَختُ من ألم ضَللَتُ . . .
فمرحبًا وَخْزَ الإبرْ»[2].

ويلاحظ أن الشاعر، وهو يعترف بهزيمته أمام الألفاظ الخادعة، فإنه يصب جام غضبه على الصحف اليومية ويوجّه إليها دائماً سهام هجائه الحادّة، لأنه يقرأ فيها ماسي الواقع، ومصائبه التي تلم بالوطن (انظر مثلاً قصيدته: «قراءة في صحيفة يومية» في المجموعة التي تحمل العنوان ذاته)، وباختصار يمكن القول إنه يرى الصحف قرينًا للفساد والنفاق والخداع والموت:

«يأتيني صَوْتُك،
في أثواب الصُحُف،
-الأكْفان- »[3].

بيد أن الشاعر حين أراد أن يعبّر عن مذبحة «صبرا وشاتيلا» التي ذُبح فيها ألوف الفلسطينيين على يد الأشرار من المارون والنصيريين في لبنان، فإنه لم يتخذ الصحف وسيلة ليقرأ فيها أخبار

(١) الحرف التائه، ص ٢١/٢٢.
(٢) نفسه، ص ٢٢.
(٣) قصيدة نافذة، تأملات في وجه ملائكي، ص ٤١.

المذبحة، وإنما اتخذ من كتاب «معجم البلدان» لياقوت الحموي ليقرأ في ورقة من ورقاته تفاصيل المذبحة. وللأسف فقد جاءت القصيدة، والتي سماها «ورقة من كتاب معجم البلدان»، مخيبة للآمال، لأنها صيغتْ بطريقة خطابية مباشرة دون أن تتعمق الحدث، فضلاً عن نثرية لاتخفى على النحو التالي:

«صَبْراً.. وشاتيلا
ضلْعان من لَهَبٍ.. ونارْ
كتَلٌ من الدَّم فوق حبَّات الرمال، ومَقْصلَهْ
ورصاصتان، تُصيبُ أفئدةَ الوطَن
ثوبان من شَوْك.. علىَ صَدْر البلاد.. وصَلصَلَهْ
تحكي فُصُولَ المهزله
كوبان من ذهَبٍ
وعطْر أجنبيٍّ صارخ
يسري، على صَدْر النساءْ..»[1].

وإذا كانت الصحيفة أو الورقة أو الكتاب يدخل في خدمة الحرف أو قضيته لدى الشاعر، فإن الحبر أو المحبرة تتحوّل إلى عضو مهم في هذا السياق، بل إنه - يشبّه الحبر بالدم، بما يعطي للحبر دلالة عضويّة في بنية القصيدة:

«يامَنْ هناك..
بَلْ هنا..
ياواحدي.. ياقُبَّرَهْ
جفّتْ دماءُ المحبرهْ
جفّتْ دماءُ المحبره»[2].

والحرف في نهاية الأمر عنصر بناء يركز عليه الشاعر لأهميته، وحساسية دوره في التأثير على

(١) تأملات في وجه ملائكي ص٤٥.
(٢) تأملات في وجه ملائكي، ص١١.

الجمهور فكريًا وحضاريًا، وقد رأينا كيف كان الحرف المخادع طريقًا للهزيمة والضياع - ضياع الهوية الخاصة - وفى الوقت ذاته، فإن الحرف - وكما رأينا أيضًا - وسيلة يمتطيها الشاعر - وكل صاحب كلمة - يحمل بشارة الأمل والنجاة، ومن هذا المنطلق يصير التركيز على الحرف (وأقاربه) مسألة منهجية لدى الشاعر، بوساطتها يستطيع أن يضيء لقومه ويدخل الدفء إلى قلوبهم في الأيام الصعبة والباردة، كذلك فإن الحرف يعتمد عليه الشاعر في رفض مايراه من قصور وتقصير، وهو مايشكّل المحور التالى . حديث الرفض !

(٤)

يبدو الرفض فى شعر «عبد الله شرف» حالة انفعالية حماسية، تفرضها لحظات الانكسار والإحباط، التى سبق أن رأينا بعض ملامحها فى حديثه عن الحرف الذي صاغ منه وسيلة ورمزًا لمعالجة العديد من القضايا والرؤى، ولكن من يتعمق حديث الرفض فى شعر «عبد الله شرف»، فلا بد أن يجده مؤسّسًا على نظرة أعمق لواقع الحال فى المجتمع والأمة، إنه يشبه زرقاء اليمامة التي تتحسّس الخطر قبل وقوعه أو تنذر به، ولكن الخطر فى حالتنا واقع باتفاق الكثيرين، والأمر عند شاعرنا يأخذ بعداً أعمق حيث يحذر الشاعر برفضه من مضاعفات الخطر التى تؤذن بكارثة تهدد الوجود كله، وهي الكارثة التي أشار إليها من قبل فى قصيدته «الحرف التائه» حيث أعلن عن «ضياع هويتنا»، وهو حين يعلن رفضه، فإنه يفعل ذلك من المنطلق ذاته وخوفًا على الغد أو المستقبل، ولنتأمل معًا طبيعة هذا الرفض حيث يمزجه بالحرف في لهجة زاعقة، وحاسمة أيضا :

«وأرْفُضُكُمْ
أيا شيئًا بلامعنى
ويا نقطا بلا أحْرُف
وياحرفًا بلا مأوى
فَوَاصلُكُمْ
محاجرُ تَقْبُرُ الشّوْقا

لهذا جئتُ أرفضُكُم

وبدءُ البَدْء أرفضكم»[1].

مَنْ الذين يخاطبهم الشاعر، ويوجه إليهم حديثه؟ إنهم مضمرون، ومجهولون بالنسبة للقارىء، ولكنهم معروفون بالنسبة له، فالضمير أعرف المعارف، ولذا لم يقل لنا من هم، لأنه وثيق الصـلة بهـم فهمـاً ودراسة، ورفضاً أيضاً، ولهذا يخاطبهم مباشرة، ويعتمد فى توصيفهم على الحرف ونقاطه ليشكّل صورته الرافضة لهؤلاء القوم، وبعد إعلان الرفض يفسر سبب غضبه، حيث يرى أنه لاجدوى من الكتابة التي قضينا عمرنا نملأ الصفحات والأوراق تـوجيهًا وتعـليماً و إرشـاداً ونصحاً «فكنّا مثل من يكتب على الأمواج والرمل»، ولهذا فإنه يرى القوم عقبة فى سبيل التغيير «لهذا جئت أرفضكم» ويشبه «فواصلهم» تشبيها طريفًا، فهو يراها عيونًا تنخر الأعظم، بعد أن رآه مقابر للأشواق، ثم إنها صدى لأشياء لاتنفع، ثم إن أحرفهم مشانق. . .الخ، وكلها مسوغات للرفض، الذى يؤكده الآن، وقبل الآن، ومنذ بداية البداية.

وإذا كان هذا الرفض يبدو رفضاً عاماً، أقرب إلى الفكر المجرد من الواقع العملي، فإنه يسعفنا في أكثر من موقع بالتأكيد على الجانب الآخر (الواقع العملى)، حيث يقدم المسوّغات التطبيقية من خلال الحياة اليومية، التى يصبّ عليها غضبه وهجاءه بلغة حادة:

« أُنْظُرْ بينَ الضلْعَين

فألمح جُثْمَان رفيقي

يتمدَّدُ بين ضفائرها

قد شيَّعهُ الأوباشُ

وأفلامُ الجنسْ

ولصوصُ القوتْ

فأنظر حوْلي

تسقط من يَديَ الأوراقُ

---

(١) قصيدة بلا جدوى، الانتظار والحرف المجهد، ص١٣.

فتسألُ ماذا؟

وأُغمْغِم

مات رفيقي ، والوقتُ ضنين

لا يسْمحُ بالدَّمْع

ولا يجديه الآنَ عزاءٌ !» (١) .

وفي السياق ذاته ، يوضح مسوّغاته للرفض من خلال الإلحاح على التفاصيل ذاتها ، وإن كان يوردها في دائرة الحب الذي افتقده أو الذي دفعه إلى الرفض :

«ولم أعرفْ أن الحبَّ يموتُ بسوق الخُبْز

ويَشْدَخُهُ الجيب الفارغُ

في سَاحات كريم الوجه / وألوان الأزْيَاء» (٢) .

ولا يملّ الشاعر من تقليب بعض ملامح العالم المرفوض على مستوى العلاقات الإنسانية في المحيط الاجتماعي ، فقد قبرت «ليلى والمجنون» ، وضاعت «عزّة» ، وصارت شيئًا مثل النكتة ، وتحولت إلى العمل في «ماخور» ، وصار «كثيّر» «بابًا» يدخل منه الخائن والمحتال ، أي لم يعد غيورًا يخاف عليها وعلى عفتها وشرفها ، وكأن الشاعر أراد أن يدين الوطن والشعب جميعًا ، ولكنه يؤكد في كلّ الأحوال أن الجنس صار شعار الحب ، وأن القرش صار طريق الحب (انظر : الانتظار والحرف المجهد ، ص١٥) ، ولا ريب أنه يعاني صدمة «المادية» التي صارت تهيمن على العلاقات البشرية داخل المجتمع ، وجعلت القوم يفرطون في أغلى شيء يملكونه ، وهو الشرف والعفة والطهر والحب الخالص ، ويأبى أن ينغمس في حمأة «المادية» المهيمنة ، مهما كانت المغريات والمسوّغات :

«أكْرهُ جدا باليَلاَيَ

أن أهْوَاك بعيْن الجنسْ

أن أضْمُمك أوانَ النوم

(١) قراءة في صحيفة يومية ، ص٤٠ .

(٢) الانتظار والحرف المجهد ، ص٢١ .

ثم أمجك وقتَ الشَّمسْ»(١) .

فى مقابل هذا الرفض القائم على الرصد المباشر للواقع وسلبياته، فإن الشاعر يندفع بالعاطفة إلى «مناشدات» خطابية، تقوم على استنهاض الهمم ومواجهة التبلد والترَّهات، ولعل قصيدته «الثلج يغمر المكان» تمثل هذا الاندفاع العاطفي خير تمثيـل، ففيها يـعبر عـن قلقه وعجزه أمام الواقع الشرس الذي تهوي فيـه النجوم، وتهمي طاحونة الثلج، وتسقط «عبلة» - كما سقطت من قبل ليلى وعزّة - وتلتف الساق على الساق، ولامفرّ، والصوت الوحيد الذى يفرض ذاته هو صوت الأعاصير ونقر الشياطين، أما الحبيبة - أو الوطن - فهي نائمة سكرى، فوقها كف الظلام والنباح والرياح، وعويل، وقتيل، وسيل، وغدر الشياطين، وهنا لابد من «المناشدة» الزاعقة، لإيقاظ السكارى والنيام:

«أهذا زَمَانُ التحوصل . . عَصْرُ الرقيق؟

أفيقي . . وهات السياط

وهات البيارق

صبّي الأذان

وبثي بدفئك عَبْرَ التَّضَاريس

حتى تذوبَ الثُلوج

تضيقُ المسافاتُ بينَ الفصول

يموت التبلُّدُ . . والترَّهات»(٢) .

وتتقدم خطوات أكثر تجويدًا وإحكامًا لدى الشاعر فى مسيرة رفضه للواقع المتهرىء، مع ملاحظة إلحاحه على تشريح هذا الواقع، فيما يبدو أنه عملية تذكير لمن ينسى أو يتجاهل، وهاهو فى قصيدته «الدخول فى الدوائر المغلقة» يذكّرُنا بالواقع، ويعلن عن أمنيته ورجائه فى الخروج من هذه الدوائر المغلقة، ثم إن الشاعر يُقْدم على اعتراف بوقوعه فى شرك خادع حين طغت عليه الأحلام فصدَّقَ البريق الزائف الذي صنعته الدعاية الكذابة، و«البروباجندا» التي تدّعى تحقيق

(١) قصيدة الحب والموت، الانتظار والحرف المجهد، ص١٦.

(٢) تأملات فى وجه ملائكى، ص ٢١.

أشياء لاوجود لها في الواقع، وتصدّقُ نَفْسها من كثرة الكذب، وهذا مايدفعه إلى الرفض بقوة وصلابة، فقد اكتشف الخدعة، واكتشف الواقع المزيف، ولا يملك فى سياق رفضه إلا تنبيه الحبيبة / الوطن إلى الكارثة القادمة، وكأنه فى كل الأحوال يعتذر عن سوء تقديره للأمور، وعن خديعته الفاجعة، ومن خلال ملمح مركّز يذكّر بامرىء القيس في استثقاله لليل الطويل الذي يجثم على الأمة ولايريد الانجلاء أو الانكشاف، يشير «عبد الله شرف» فى قصيدته «الدخول في الدوائر المغلقة» إلى الكوكب الخادع الذي ظهر فى ليل الحبيبة الصابرة المخدوعة:

«حين تمطّى كوكبُك بساحتنا
خلتُك وجهاً آخرَ . . » .

وتأمل كلمة «تمطّى» هنا، و«تمطّى» هناك لدى امرىء القيس فى معلقته أو لاميته الشهيرة:

فـقلتُ لـهُ لما تَمطّى بصُلْبِـه ... وأردَفَ إعْجَازاً ونَاءَ بكَلْكَل
ألا أيـهُّا الـليـلُ الـطـويـلُ ألا انجَل ... بصُبْح، ومـا الإصبـاحُ منك بأمْثَل

وإذا كان امرؤ القيس، يستثقل الليل انطلاقًا من محنة ذاتية أو شخصية، فإن شاعرنا ينطلق من قضية عامة تؤرقه وتضنيه «حين تمطّى كوكبك بساحتنا» - ولا حظ ضمير الجمع في «ساحتنا» تعبيراً عن شمولية الرؤية التي تشغلة وتشغل جيله، هذا الكوكب الذي تمطّى بالساحة، واستمر مسيطراً عليها لوقت طويل، أوقع الشاعر، وجيله، فى الشرك الخادع، فتخيل الحبيبة قد تخلّتْ عن وجهها القديم الذي قبّحته الأحداث، وغضّنته الأيام، ثم خالها قد تغيرت «خلتُك وجها آخر» . . ورتب على ذلك أمراً مهمًّا، وهوانتهاء زمن القحط والجدب والعسرة:

«قلت: وداعا زمن الجدب . . »

ولكنه سرعان ما يستدرك على ذلك الوهم / الحلم، فقد فوجىء بحقيقة أخرى استوجبت التحذير والتنبيه، رفضًا للواقع الذي لم ينته فيه القحط ولا الجدب ولا العسرة، حين تأمل حقيقة الواقع الذي تعيشه الحبيبة / الوطن:

«ولكنّى . .
حين دَخلْتُ مَلاَمحك الطَّيبة

رأيتُك

نفسَ الوَجْه

ونفسَ الإيقاع الزائف

فانتبهي ياسيِّدتي . . »[1] .

والشاعر هنا يقع في خطأ تركيبى شائع ، وهو تقديم المؤكّد أو لفظ التوكيد «نفس» ، على المؤكَّد (نفس الوجه - نفس الإيقاع) ، والصواب : الوجه نفسه -الإيقاع نفسه ، وليست خطورة الخطأ فى التركيب ، ولكنها تكمن في النثرية التي تحوّلت إليها السطور الشعرية بتقديم المؤكّد على المؤكَّد ، ولو استقام التركيب ، فربما استقامت «الشاعرية» - أيضًا .

وإذا كان الرفض يأخذ صورة التنبيه والتحذير لسيدته أو حبيبته ، فإنه يوسّع دائرة التنبيه والتحذير لتشمل الحلم والأمل فى تجاوز الواقع ، ويطرح العديد من التساؤلات حول جدوى الحلم أو الأمل في تحقيق رجائه وأمانيه ، إن الحلم - على كل حال - محاولة إيجابية للرفض ، ولكن محاولة تحوطها الشكوك والمخاوف ، ولعل قصيدته «العصفورة . . وضجيج الأصحاب» ، تعبر عن دلالة الحلم والتحذير في وقت واحد ، والعصفورة هنا ، قد تكون رمزًا للحبيبة / الوطن ، وقد يكون الأصحاب هم أهل الوطن الذين يزعجونها بضجيجهم الصاخب ، الذي لايثمر غير طيرانها لعدم استقرارها أو عدم إحساسها بالأمن والسكينة .

في القصيدة يرصد الشاعر الواقع الذي يصفه الأصحاب الطيبون (يشبهون الدراويش ، ولعله يرمز بذلك إلى سذاجتهم وعدم إدراكهم لحجم مايطلب منهم) ، ثم يصفهم بأنهم يخطّون فوق بساط الليل ، ويزردون الأوراد ، وينتعلون الحبيبة حلما(!) - ترى ماذا يعني بانتعالها حلما؟ وهل يجوز انتعال الحبيبة / الوطن؟ . . ثم يتساءل عن جدوى الأحلام ، وهوتساؤل مستمر كما سبقت الإشارة على مدى قصائد عديدة في صور عديدة ، وكأنه يستبعد جدوى الأحلام فى عصر مشجوج الرأس ، ولكن إحساسه الضمنى بعدم الجدوى يدفعه إلى إعلان مايستطيعه فعلاً ؛ وهو التحذير والتنبيه :

---

(1) تأملات في وجه ملائكى ، ص٢٣ ومابعدها .

«فدوري . . وانتبهي
رقّي
ماعَادَ الأفقُ كما كَانْ» .

وإذا كان يكرر تحذيره وتنبيهه فى أكثر من موضع، وأكثر من قصيدة، إلا إنه يعبّر عن إحباطه، لأن الحبيبة / الوطن، لم تصغ إليه، بينما نذر الكارثة تلوح فى كل مكان، ولكنه فى كل الأحوال لايملك إلا التحذير تلو التحذير :

«ماعَادَ الأفُقُ كمَا كَانْ
فما أصْغَتْ لي . . » .

وتأمل تعبيره بعدم الإصغاء عن ضياع تحذيره هباءً، وعدم جدواه، لو أنها استمعت ورفضت، فربّما كان الأمر يحمل شيئًا من الأمل، ولكنها لم تصغ «فما أصغت لي . . » بينما النذر فى الأفق :

«والصوْتُ بجوْف الليل يفُورُ ،
وتَصْطفقُ الأجنحةُ الناعمةُ
غناءً . .
مذبوحَ الأوصال
ومقطوعَ الأنْفَاس
تدورُ بما خور القصص الأمجادُ
وفى الكتب الصفراء . . حكايا» .

والعصفورة في الوجدان الشعبي رمزٌ لأشياء كثيرة، ربما كان أهمها معرفة الأسرار والأخبار، ولكنها فى كل الأحوال علامة على الصفاء والمرح والنقاء، وهاهو الشاعر يؤكد على وضعها دليلاً على الحبيبة، ورمزًا للوطن، فيعيد تحذيره المتكرر فى صيغة توبيخ، مذكّرًا بما كان من وصاياه فى الماضي، منبهًا إلى الكارثة المروّعة المتوقعة :

«فيمَ وقُوفُك فوقَ الأغصان المتآكله
وبينَ شفَاه الأوْغاد

وَهاهُمْ رُفقائي يَقْتتلونَ
أما أَوْصَيْتُك أن تَنْتَبهي للناطور
وللصَّياد . .
ولا جَدْوَى ؟ ! » .

ثم إن الشاعر يلحّ على التنبيه إلى تغيّر الزمان والمكان : الأغصان متآكلة ، والأوغاد يملأون الساحة ، والرفاق يقتتلون ، والشرك منصوب ، والصياد متحفز ، ولا أمان في الزمان والمكان ، ومع ذلك لاجدوى من التنبيه والتحذير ، فقد صارت «العصفورةُ» - بكل ماترمز إليه - لقاءً سرّيا في قلب الليل ، والأصحاب / أهل الوطن - يعيشون على أرصفة الوهم يخورون ويصطخبون .

ويبدو أن إحباط الشاعر إزاء عدم جدوى التحذير والتنبيه والحلم والأمل ، جعله يوسّع الدائرة ليدخل إليها التحريض على المواجهة ، ولكنه فيما يلوح أكبر من طاقة «العصفورة» وإمكاناتها ؛ لأنه يريدها أن تتحوّل إلى «نسر» يخترق الأفق ، ولم يقل لنا : كيف تستطيع العصفورة ذلك ؟

«شُقّي بجناحك قَلْبَ اللَّيل
انسلّي من هذا الزَّغب
كُوني نسرًا . . يخترق الأفق الهَمْهَمَةَ
وكُوني للصبح مَرَايا » .

وكأن الشاعر يستشعر صعوبة تحقيق رغبته أو أمره ، فيعود من جديد للتذكير بوصاياه ، وللتحذير من الصحف الحمقاء ، وحواة الليل فى عتاب مؤلم أو ألم عاتب لنفسه قبل الآخرين ، متخلّيًا عن الحلم ، مستبعدًا النجاة من هذا الواقع المرّ الممتلىء بالأشواك والشظايا[(١)] .

ويمكن القول إن الرفض لدى شاعرنا ، يعبّر عن نفس مهتاجة ، لاترضى عن الواقع المضطرب ولاتقبل به ، بل ترفضه وتحلم بالمستقبل الآمن من خلال نغمة حزينة أسوانة تلح على التغيير والتحريض لتحقيق الحلم ، وإن كنا لانستطيع أن ننكر أن الشاعر فى بعض الحالات

---

(١) راجع المقطع الختامي للقصيدة ، تأملات في وجه ملائكى ، ص٢٩ ومابعدها .

(وهي قليلة بل نادرة)، يبدو متفائلاً أو ينتظر الغائب الذي يحقق الحلم، فهو يقول مثلاً من خلال تفاؤل واع بالأسباب التي تقود إلى النتائج:

«ولكنى أرَى المصبَاحَ وهَّاجًا
برغم الريح وهَّاجًا
ولو جُدْنا لهُ يَوْمًا
- ببعض الزَّيتِ - لَوْ .. يَوْمًا
سنمحو كلَّ مقياس
يفجّرُ كلَّ أحْزَان
ويفصلُ بين أقدام
وبين الرأس والإصبع»[(١)] .

ويعبّر عن انتظار الغائب الذي يبدو أن وصوله مؤكد، لأن له مهمّة جليلة، بالرغم من أن الأحلام هي التي تمهّد له وتتحدث عنه:

«والأحلامُ تطاردُني
تأمرُني أن أنتظرَ الغائبَ
كي يملأ كلَّ الأشرعة الميتة
ويزرع فوق الوجه المكدود البسْمَةَ والأضْواءْ»[(٢)] .

وبالرغم من ذلك فإن الشاعر كان واضحًا وصريحًا، في إعلان حيرته وشكّه تجاه وصُول الغائب المنتظر. فلم يدر هل سيأتي أم لا:

«هل أقسمُ أنَ الغائبَ آت؟
أم أكتُبُ .. إنَ الغائبَ ليْسَ يعُودْ؟»[(٣)] .

ولكن الشيء الوحيد الذي يثق فيه الشاعر الرافض هو المواجهة، حتى لو كان الموت هو

---

(١) ليلى .. والمقياس، الانتظار والحرف المجهد، ص٣٩.
(٢) الانتظار والحرف المجهد، ص ٢٣.
(٣) الانتظار والحرف المجهد، ص٢٤.

الثمن لأن الموت حياة، بعد أن أصبح الحلم والكلام والانتظار غير ذي جدوى :

«لم يَعُدْ يُجدي . . فكوني دَمْدَمَهْ
وارفعي الحرف الخَنَاجرْ . .
احرقي عندَ المحاور
كل لوحات الولاهْ
واحملي الرأسَ
على الكفِّ وسيري
لاتبالي . . إنما الموت حَيَاهْ ! »[1] .

(٥)

يلعب «التناصُّ» في شعر «عبدالله شرف» دوراً مهما في إبراز الرؤية الشعرية ، من خلال تكثيفها ، وتركيزها وإعطائها دلالة ثرية وأكثر غنىً ، و«التناص» يمثّل حركة أكثر نضجًا وتقدّمًا من التضمين والاقتباس كما عرفهما البلاغيون القدامى ، وإن كان يجمعهما مع التناص قاسم مشترك ، وهو استدعاء التراث أو الموروث ، وهناك من يرى أن التضمين والاقتباس والتناص كلها بمعنى واحد .

نقرأ مثلاً مايقوله «عبد الله شرف» في قصيدته « الثوب الأبيض . . والمطرقة» :

ولقــد ذكــرتُك والرمــاحُ نَواهلٌ ... منّي ولَسْعُ الموت يَشْرَبُ مـن دَمي
َفضَحكْتُ كي أخفَي عليك تَعاسَتي ... وبكَيْتُ . . لَما لَم أحطك بمعصَمي

فإننا نتذكر على الفور ماقاله «عنترة بن شداد» في معلقته مشيرًا إلى حبّه لعبلة ابنة عمه :

ولقـــدْ ذَكَرتُك والرِّمَاحُ نَواهلُ ... منّي وبيضُ الهند تقطر من دمي
فـوددتُ تقـبيلَ السـيوف لأنَّهـا ... لمعتْ كـبـارقِ ثغـرك المتَبـسِّم

(١) قصيدة انتفاضة ، قراءة في صحيفة يومية ، ص٥٦ .

ما فعله شاعرنا مع بيتي عنترة، أنه استمدّ منهما السياق فضلاً عن الوزن والقافية، ثم استعار حب عنترة لحبيبته / عبلة، كي يضفيه على حبيبته / الوطن، مع اختلاف الشاعرين في التعبير عن واقعهما، فبينما يخوض عنترة حربًا ضروسًا يواجه فيها أعداءه بالسيف يقاتلهم ويقاتلونه، ليثبت جدارته، واستحقاقـــه لحبيبته، يعبّر شاعرنا المعاصر عن حالة سلبية ساخرة، ينال فيها الموت منه -تأمل تعبيره الساخر «لسع الموت يشرب من دمي» وهو غير قادر على مواجهة أعدائه أو فعل شيء يرد عن حبيبته كيد الأعداء، ويعطينا بُعدًا آخر من السخرية القاتلة، حين يخبرنا أنه ضحك ليداري تعاسته، وبكى عندما تخاذل عن حمايتها ونصرتها، وفي الحالين تبدو المفارقة شاسعة، ونتيجتها محسومة لصالح عنترة، وضد الشاعر المعاصر أو الجيل الراهن بكل مستوياته العُمُرية أو الزمنية.

إن الاقتباس هنا جاء من أجل تحقيق المفارقة، وللتذكير بما كان يفعله الأجداد في سبيل تحقيق وجودهم، وما نفعله نحن لتضييع وجودنا.

بيد أن «التناص»، يأخذ دورًا أعمق، حين يدخل «النص الموروث» في «النص الوارث»، الذي يقوله شاعرنا المعاصر، حيث يصبح جزءًا من النسيج التعبيري بالرغم من انتمائه إلى الماضي، وإلى ملكية أخرى، ويقوم هذا الجزء بأداء دور «بياني» يكشف الكثير من الأبعاد ويقدم العديد من الإيحاءات، بحيث لاتستطيع المفردات أو التراكيب المعاصرة أن تقوم به إلا بتغيير السياق أو التركيب ذاته، ولهذا يقرب «التناص» من «الرمز» اللغوي، أو «الرمز» بصفة عامة، بيد أنه رَمْزٌ قد تم توظيفه توظيفًا جزئيًا وهو ما نراه بغزارة في شعر الشاعر.

«والتناص» في شعر «عبد الله شرف» يقوم على آيات القرآن الكريم أو قصصه خاصة، والأمثال العربية المشهورة والحكايات التاريخية الإسلامية، ويتفاوت استخدام الشاعر لها جودة وتوفيقًا.

ولعل قصة سيدنا يوسف عليه السلام تحظى لدى شاعرنا «عبد الله شرف» بالنصيب الأوفى في هذا المجال، وقد كانت أيضا فرصة مناسبة جيدة للعديد من شعراء السبعينيات كي يتخذوا منها رمزًا يعبّرون من خلاله عن هموم الأمة وقضاياها، وإن كان الشاعر الكبير «عبده بدوي»

وفي مجال مناجاته لربّه، وطلب العفو، يعترف الشاعر بما كان منه، ويستدعي إلى الأذهان الآيات الكريمة: ﴿حتى إذا ماجاءوها شَهِدَ عليهم سمعهمُ وأبصارهمْ وجلودهم بماكانوا يعملون. وقالوا لجلودهم لِمَ شهدتمْ علينا، قالوا أنطقنا الله الذي أنْطق كلَّ شيْء، وهو خلقكم أوّل مرّة وإليه ترجعُون. وماكنتم تستترون أن يشهد عليكم سَمْعُكم ولا أبصارُكم ولاجلودُكم، ولكن ظنَنْتُمْ أن اللّه لايَعْلَمُ كثيراً مما تعملون﴾[1]

وذلك عندما يقول في قصيدته «الاعتراف»:

«فدعني أمرّ.. بدون سُؤال..

خجولاً.. حيِيّاً

ولا حاجة لاجتلاب الشهود

ونُطْق الجُلود

فإنّي.. مقرّ بما كان منّي..»[2].

وكأن الشاعر بمبادرته المتقدّمة، والتي يعرضها قبل يوم الحساب بوقت طويل، يقدّم مسوّغات قاطعة ليمرّ على الصراط العريض الممدود، فلا يناله ألم أو عذاب.

وأكتفي بهذا القدر من الدلالة على التناص القرآني، لأقدم نموذجاً لتناص المثل العربي في شعره، حيث يقوم الشاعر باستخدام المثل بطريقة معكوسة تعطي دلالة أكثر عمقا وأكبر تأثير. إنه يستخدم المثل المعروف «ماذا يضير الشاة بعد سلخها؟» الذي نطقت به أسماء بنت أبي بكر الصديق (رضي الله عنهما)، حينما قام الحجاج بصلب ولدها «عبدالله بن الزبير» بعد هزيمته وقتله، ومن خلال تعبير الشاعر عن واقعه المهزوم والمتهرىء يقلب المسألة ليكون الأنين والألم والشقاء معالم هذا الواقع بعد أن جرى له ماجرى، وكأنه يشير من طرف خفي إلى استمرار عنصر المقاومة والرفض بالرغم من الهزيمة والقتل:

«الآن..

(١) فصلت: ٢٠-٢٢

(٢) تأملات في وجه ملائكي، ص ٦٥.

تَئِنُّ الشاةُ بُعَيْدَ الذَّبح

ويشقيها السّلْخ

وسكِينُ الصَّمت

وطولُ الدَّربْ»[1].

أما تناص «الحكاية التاريخية الإسلامية»، فيمكن أن نختار له حكاية المرأة العجوز التي كانت تضع الحصى فى القدر، وتتركها تغلي، لتقنع أولادها الجوعى بأن هناك طعامًا تعدّه على النار، فينامون حتى ينضج، ثم تتولى الدعاء وتحمل على خليفة المسلمين عمر، الذي يسمعها ويصحح الوضع بإطعامها وإطعام أولادها، ولكن الشاعر «عبد الله شرف» يرى أن الواقع المعاصر خلا من عمر الذى يستجيب ويصحح ويعمل ويعدل، ولذا يخاطب فاطمة / الحبيبة / الوطن، بقوله:

«ماعَادَتْ أحْجَارُ القدْرِ تفيدُ

فَفَيمَ وقوفُك..

يا فَاطمه؟»[2].

ويلح الشاعر على هذه الحكاية، فى السياق ذاته، فى موضع آخر، وإن كان اليأس في النموذج السابق، يتحوّل إلى نوع من الرجاء الذي يشبه الاستجداء لترضى عنه الحبيبة / الوطن وتتعاطف معه، وتكف عن الصد أوالهجر الذي هو قرين التخلّف والضياع:

«سئمت السفر على كفيك

مللت الصخر المسلوق بجوف القدر

تعالى أستند إليك»[3].

وسوف نلاحظ أن الشاعر لم يستخدم الحصى فى كلا النموذجين، وإنما استخدم الأحجار والصخر، ولعل في ذلك مايشير إلى مايحمله كل من الحجر والصخر، من معاني الصلادة والبلادة وعدم الإحساس، وهو ماقد يقصر عنه استخدام الحصى فى مثل هذا الموقف الذى يعالجه الشاعر.

---

(١) قصيدة نافذة، تأملات في وجه ملائكي، ص٤٠\٤١.

(٢) تأملات فى وجه ملائكي، ص ٤٠.

(٣) الثوب الأبيض والمطرقة، الانتظار والحرف المجهد، ص ٤٢.

وبعد . .

فإن شعر «عبد الله السيد شرف» يملك معطيات أخرى، خصبة وعميقة، لانستطيع الإلمام بها جميعًا في إطار هذا البحث، ولكننا نؤكد على قدرة الشاعر - بالرغم من كل شيء - على تقديم المزيد من الأشعار المؤثرة والشجاعة التي تحتضن الإنسان - أي إنسان - فى أداء فني جميل وعذب ومغدق .

** ** **

الخصائص المشتركة لشعراء السبعينيّات

بعد القراءة التى مـرّت لمجموعة شعراء السبعينيّات، فإنه يمكننا الآن أن نرى خصائص شعرهم الموضوعيّة والفنيّة المشتركة التى تجمع بينهم وتنتظمهم فى سياق عام، مع تميز كل منهم وتفرّده بأداء خاص، ويمكن إجمال هذه الخصائص فى النقاط التالية:

١- ينطلق أفراد هذا الجيل فى قصائدهم من خلال رؤية عامة، تهتم بالقضايا الكبرى التى تشغل الأمة والوطن، وتؤثر فى مسيرته سلباً وإيجاباً، وهذه القضايا تسبق ما هو ذاتي وشخصي لديهم بخطوات كثيرة، مما يعنى انصهارهم فى بوتقة الواقع وتواصلهم معه وانتماؤهم إليه، وهم فى معالجتهم لهذه القضايا يرتكزون على تصور واضح وصريح ينتمى الى هويّة الأمّة الحضارية، ولا يتنكر لها، وقد رأينا التصوّر الإسلاميّ الناضج حاضراً وساطعاً فى أشعارهم مما يعنى أنّ هذا الجيل يملك مفاتيح الرّؤية الحقيقيّة الناضجة، التى ترفض الانسلاخ والتبعيّة والتبشير بالولاء للغير، كما ترفض الغمغمة واللجلجة والدمامة الفكرية التى تعتمد على التراث الباطنى ومضمونه التخريبى.

٢- يخطو شعراء السبعينيّات فى التعبير عن رؤاهم خطوات فنيّة موفقة، حين يعتمدون فى أشعارهم على التفاصيل اليومية التى يزخر بها الواقع والبيئة التى يعيشون فيها، وينطلقون منها لصياغة الرؤية الشعرية فى بساطة تؤكد على قدرتهم فى التقاط اللحظة الشعرية وبلورتها من خلال أدوات فنية متطورة، تحقق لهم التميز والتفرّد، وتمنحهم شرف الإضافة الإيجابيّة إلى شعرنا العربيّ، وتثبت أنّهم أبناء شرعيّون حقيقيّون فى دائرة فنّ العربيّة الأوّل. كما تثبت أيضاً أنهم يعيشون عصرهم بوعى مرهف، وثقافة عميقة، وفهم جيد.

٣- يمتلك شعراء السبعينيّات قدرة ملحوظة على الأداء الشعرى من خلال الشعر العمودىّ، وإن غلب على معظمهم النظم من خلال شعر التّفعيلة.. ويرتفع مستوي بعضهم إلى درجة عالية، ممّا يؤكد على أصالة الشعراء أوّلاً، ويؤكد ثانياً على قدرة الشعر العمودى حين تتوافر الموهبة والثقافة والوعى، على حمل الرّؤية الشعريّة المعاصرة بأبعادها المختلفة، وعناصرها المتعددة.

ومن ناحية أخرى، فإنّ شعر التفعيلة لديهم تحكمه غالباً حالةٌ من الالتزام بالقافية، مما يعنى حرصهم على الموسيقى والتناغم فى أفضل درجاته ومستوياته، وإن كان نظمهم من خلال بحرى المتدارك والمتقارب يوقعهم أحياناً فى النثريّة، وهي مزلق خطر نجده على تفاوت فى أشعارهم جميعا.

ويلاحظ أنّ معظمهم قد نمت فى شعره ظاهرة «التدوير»، وهى ظاهرة لم تكن مألوفة فى شعرنا العربى على امتداد عصوره بمثل مانراها فى عصرنا الراهن، ولكن الشعراء استحدثوها، أو بعثوها لتتواءم مع التدفق العاطفى، ولينتهى السطر الشعرى بنهاية الشحنة الانفعالية، مما يجعله على هيئة الفقرة النثريّة.

٤- يقوم المعجم الشعرى لدى جيل السبعينيات على أساس الوعى بالتراث العربى أدبا ولغة وبيانا، ولذا تشيع فى أشعارهم لغة نقية صافية فى تركيبات محكمة وصيغ فصيحة، فضلاً عن اهتدائهم بالمعجم القرآنى الذى يمنحه مدداً تعبيرياً لايتوافر لمن لا يعرف هذا المعجم.. وتجدر الإشارة الى أنّهم استفادوا من المفردات والمصطلحات المعرّبة والمنحوتة والمنقولة عن اللغات الأخرى.

كما دخلت الى معجمهم المفردات اليوميّة المأخوذة من حركة الواقع الاجتماعى، بالإضافة إلى لغة العلم الحديث ومخترعاته وكشوفه فى مجالى الفيزياء والطب والكمبيوتر، والتكنولوجيا بصفة عامة..

٥- أما الصورة فتبدو - غالباً - جزئيّة، تقوم على صياغة مبتكرة، وأغلبها ينتمى الى البيئة المحلّية مثل البحر والنهر والحقل ومايرتبط بها، وهى فى مجملها صورة موحية، وذات دلالة معنوية وفنّية، وإن كان القليل منها يجنح إلى التعقيد والغرابة.

٦ - وقد أكثر شعراء السبعينيّات من التضمين والاقتباس والتناص، ومعظمه كما أظهر البحث، مستقى من القرآن الكريم والشعر العربى القديم، وهو يؤدّى دوره فى إثراء النص، وإغناء المعنى بالدلالات ذات القيمة الفكريّة والوجدانيّة والتاريخيّة.

٧ - وفى مجال الرمز التراثى، فقد أكثروا من استدعاء الشخصيّات التاريخيّة والأسطوريّة للتعبير من خلالها عن تجارب معاصرة، واستطاعوا فى الغالب استثمارها استثمارا فنيّاً جيداً . .

كما استفادوا من القصص القرآنى فى هذا السياق استفادةً كبيرةً، وبخاصة قصص يوسف وموسى وأيّوب وسليمان - عليهم السلام .

٨ - قدم بعض شعراء السبعينيّات إنجازاً شعرياً مهماً، وهو الكتابة للأطفال : قصائد غنائيّة، ومسرحيّات شعريّة، وهو ما يبشر بازدهار لون شعرى جديد، بعد أن كان هذا اللون قليل الشيوع فى أدبنا المعاصر، وأتصوّر أنّه سيعطى فرصة لشعراء السبعينيّات كى يؤكدوا دورهم فى التواصل مع المجتمع، ويتخلصوا من بعض السلبيات الفنيّة التى تخالط أشعارهم .

٩ - توجد فى شعر السبعينيات الغنائى ملامح دراميّة تعتمد على القصّة أو الحوار، وهى إضافة فنيّة مهمة جيّدة تكسر رتابة النظم، وتبث الحيويّة فى ثنايا القصيدة الغنائيّة .

١٠ - دخل شعراء السبعينيات إلى مجال المسرحية الشعرية، وقدموا عددا لا بأس به من المسرحيّات التى ظهر بعضها على خشبة المسرح، وبعضها مطبوع أو ما زال مخطوطا، وأعتقد أنّ المسرحية الشعرية ستكون مجالاً حيويا ليفرغ فيه الشعراء طاقاتهم الإبداعية، ويساعدهم على التخلص من الثرثرة والحشو والنثرية التى تضعف القصيدة الغنائية .

تلك هى أهم الخصائص المشتركة التى جمعت بين شعراء السبعينيات الذين سميناهم بجيل الورد، وهذه الخصائص العامة بالإضافة إلى خصائصهم الذاتية، قد شكلت عالما شعريا جديدا احتضن الوطن والأمة والهويّة جميعا، وكان له مذاقه العذب المستساغ الذى يمتع فى هدوء دون ضجيج .

** ** **



ضجيج الهالوك

(١)

لاريب أن الفريق الآخر من شعراء السبعينيات، والذين سميناهم بجيل الهالوك، يمثلون حالة من الادعاء والاستعلاء والعدوان في الواقع الشعري والاجتماعي المعاصر، فهم - كما الهالوك - متسلقون، لايملكون قدرة على العطاء ولا المنح، لأنهم عالة على عناصر وأدوات وظروف غير شعرية بالمرّة، جعلت لحركتهم ضجيجًا يصم الآذان ولكتاباتهم دويًا له فرقعة «الفشنك»، يزعج ولايخيف!

ولا ريب أن إهمال «الهالوك»، وعدم الالتفات إليهم، يمثّل التصرف التلقائي الذي ينبغي أن يُواجهوا به، فما يكتبونه من كلام سخيف ورخيص وسقيم لايستحق الالتفات ولا النقاش، ومايقولونه عبر الآلة الإعلامية الرسمية لاقيمة له، حيث هو ثرثرة عقيم؛ لاتبشّر بأى جديد، ولا تعطي إضافة مفيدة.

بيد أن وصولهم إلى السلطة الثقافية، وتبنيهم رسميًا من قبل السلطة السياسية لمواجهة مايسمّى بالتيار الأصولي، من خلال المجلات والصحف والإذاعة والتلفزة التي تسيطر عليها الدولة، فضلاً عن وزارة الثقافة ومؤسّساتها المتعددة، ثم تلميعهم بطريقة مريبة، بعد عودة كثير منهم من بلاد النفط التي أُتخموا من أموالها وازدهروا على صفحات صحفها وإعلامها، كل هذا يجعل الباحث مضطرًا للوقوف أمام دعاواهم وادعاءاتهم، ليس من أجل تقويمهم فنيًا وجماليا فحسب، ولكن من أجل كشفهم علميا وموضوعيًا أمام الأجيال الجديدة التي افتقدت القدوة الحسنة، وحُرمتْ من الفن الجيّد فى أشكاله المختلفة بسبب التعتيم المتعمد، أو قلة الإمكانات.

إن مواجهة جيل «الهالوك»، تفرض على الباحث أن يقول كلمته للتاريخ وللناس، حتى لايقال إن شعبنا يستسلم للظواهر الإجرامية دون مقاومة، ويقبل بالتطرّف الآثم دون احتجاج، ويدشّن العدوان على أخلاقه وقيمه دون دفاع.

ولن نتهمهم بتهم أيديولوجية أو فكرية كما فعلوا مع غيرهم، أو كما فعل معهم بعض مجايليهم ممن خرجوا على منهجهم وتفكيرهم، فوصفوهم بالخروج من جحور التنظيمات الشيوعية تحت الأرض، أو بالجلوس على المقاهي الموبوءة بالثرثرة وانتظار الفرصة لبيع أيّ شيء

ولأى تيار، حتى لو كان هذا التيار على الطرف المناقض لفكرها، أو بالبؤر الصديدية التي أخذت كل الدعاوى المفتعلة كالشكلانية وقصيدة النثر والحساسية الجديدة والحداثة . . . الخ[1].

أيضًا فلن نحكم عليهم إلا من خلال أعمالهم وأقوالهم، وأقوال المتعاطفين معهم، والعرابين الذين قاموا بتقديمهم إلى الأمة عبر الآلة الإعلامية الرسمية الواسعة الانتشار، وبعد ذلك فللقارىء والباحث والناقد، الذي يعنيه أمر هذه الأمّة، أن يصدر حكمه على هذا الجيل «الهالوكى»، وبالرغم من أن مانقوله يتحرك فى دائرة محدودة الانتشار، وفقًا لإمكاناتنا الذاتية المتواضعة، فإننا نأمل من المخلصين فى كل مكان أن يقوموا بواجبهم دفاعًا عن ذوق الأمة ولغتها وقيمها الأدبية والجمالية.

وقبل أن نناقش أهم القضايا والظواهر التي تحكم كتابات «الهالوك» وسلوكيات أفراده، فإننا سنتوقف قليلاً عند أبرز ادعاءاتهم أو دعاواهم، وملامح حركتهم الكتابية من خلال مقولاتهم بالدرجة الأولى وسنقدم على ذلك أمثلة كلما أمكن على مدى البحث إن شاء الله.

وينطلق «جيل الهالوك» من فكرة «الحداثة» أساسًا، والحداثة فى مفهومهم هى تجاوز الماضي والحاضر جميعًا، وبناء شعر له خصائص جديدة ولغة جديدة ومعايير جديدة، سواء فى التركيب أو الصورة أو الموسيقى، أو حسب تعبيرهم «ضرورة التجديد والمغايرة» وفقًا للموجبات الإبداعية والاجتماعية للتجديد[2]. وبناءً على هذا التصوّر فمن حق مَنْ يُسمى بالشاعر السبعيني المنتمى إليهم أن يفعل باللغة والصورة والموسيقى مايشاء دون حرج، ودون اهتمام بأية علاقات منطقية فى تركيب الجملة أو بناء الصورة أو الوزن الشعري، ويفسّر أحدهم هذا الأمر ويدافع عنه قائلاً :

«نحن شعراء السبعينيات نمثّل جيلاً غامضًا مليئاً بالتناقضات، مسكونًا بالغضب»، ثم يضيف ليوضح ماجرى فى السبعينيات من وجهة نظرة: «فقد صار الغضب والتمرد بديلاً من التفجع، وأصبح العالم ممددًا على طاولة التشريح، وأصبحت كل المقولات قابلةً للنقد والنقض

---

(١) درويش الأسيوطى، مجلة الشعر، العدد ٥٨، أبريل ١٩٩٠.

(٢) انظر مقال حلمي سالم: شعر السبعينيات في مصر، مجلة فكر، العدد ٩، ١٩٨٦.

أيضًا. كما أصبح الاجتهاد والتفرد مهمة الشاعر نحو اللغة والإيقاع والصورة والبنية. أصبح لدينا بطل لايخجل من إظهار حماقاته وخطاياه، بطل يبوح بكل هواجسه دون أن يضع القارىء فى حسابه». .

وللأسف فإن هذا الكلام مجرد بطولة فارغة لا أثر لها على أرض الواقع، فكتاباتهم التي يسمونها شعراً لا تحمل أثراً للغضب أو التمرد على أيه ظاهرة فاسدة، بل العكس هو الصحيح، حيث كان التماهي في الظواهر الفاسدة والمنحرفة هو غايتهم التي عبّروا عنها بما يكتبون، فضلاً عن إن المجتمع أو الواقع أو العالم الذي يعيشون فيه بعيدٌ كل البعد عن اهتماماتهم ومراميهم، إن غضبهم وتمرّدهم كان منصبًا على كل ماهو نبيل ومضىء في اللغة والشعر والفكر، وكان كل ماباحوا به هو التجديف في الذات الإلهية بطريقة رخيصة، والحديث عن الشبق الفجّ بطريقة أرخص!.

ثم يقول بادعاء واستعلاء: «وقصيدة السبعينيات لاتغازل الخيال العام، بل تقتحمه وتزرعه بقسوة في محاولة لإغناء الذاكرة الجماعية. جيل السبعينيات يهيمن الآن على السياق الشعري ليس فى مصر وحدها بل في العالم العربي كله، والاتهامات الحادة التي توجّه إلينا من الجيل السابق دليل على إحساسهم بهذه الهيمنة. نعم لقد تمت إزاحة شعر الستينيات إلى الهامش، وبدأ شعر السبعينيات يندفع برغبته الجامحة والنبيلة في تطهير القصيدة من هذه النباتات المتسلقة»(١).

وبالرغم من الطابع الاستفزازي لادّعاء المذكور واستعلائه، فسوف نتابع - مع ضبط النفس - نماذج أخرى من هذا القبيل، تكشف عن طبيعة «الهالوك» وتصوراته لفن الشعر وبناء القصيدة.

يشير أحدهم إلى الطبيعة الإقليمية الانعزالية للهالوك، فيقول: «أعتقد أن شعر السبعينيات يمثل عودة إلى أصالة الشعر المصري»(٢) ويوضح أكثر فيقول: «وعودة إلى الروح المصرية الأصيلة فى اللغـة والأداء»(٣) ويرى أن مصدر تأثرهـم هو العديد من الشعراء العرب، وبخاصة أدونيس

(١) أنظر حديث فريد أبو سعدة، جريدة عكاظ (ملحق دنيا)، جدة ١/٩/١٩٩٢.

(٢) أحمد طه، ندوة شعراء السبعينيات في مصر، مجلة الكرمل، قبرص، العدد ١٤، عام ١٩٨٤.

(٢) السابق، ص٢٩٢.

وأنسي الحاج، ثم المدرسة العالمية، وعندما يُسْأل عمّا قدمه زملاؤه أوجيله، يقول: «قَدَّم رؤية مغايرة من حيث تقنية القصيدة، لأنه حاول الخروج من كلاسيكية شعر التفعيلة، لأنه أتي من الشارع المصري، وخرج على السلطة، ونشر إبداعه في مجلات الماستر»!!!![1] وعلامات التعجّب من عندنا بالطبع، وسوف تزداد هذه العلامات عندما نرى المذكور يشبه جيلهم بجيل ١٩٢٦ في إسبانيا، ويجد في نفسه الجرأة ليسميه «جيل الحداثة الأول» الذي قَدَّم قصيدة جديدة، وخرج على رتابة قصيدة التفعيلة، وحاول في قصيدته أن يستند إلى رؤية ناضجة متكاملة للواقع المصرى !!!![2].

ولكن زميلاً له يذهب في ادعائه وجرأته إلى أكثر من ذلك حين يرى أن أكبر إنجازاتهم هو «الخروج على الثقافة (الإبداعية) الرسمية»[3] وأن شعرهم «محاولة لإعادة النقاء للعربية في الشعر . . . بالمعنى الشعري الذي ساد منذ امرىء القيس حتى محمد الماغوط»[4].

وفي السياق ذاته يقول آخر مالخصه: إن لغة الشعر السائدة يوم أراد أن يدخل إلى دائرة الشعراء كانت لغة غير حقيقيّة، لأنها لغة محّددة - وهي في زعمه - لاتستطيع التعبير عمّا يراه من متناقضات في الواقع المحيط بنا. ويقول: كنت أشعر أن اللغة ينبغي تفجيرها بحثًا عن الجدّة والفجاءة الساطعة[5]، ثم يذهب واحد منهم في ادعائه واستعلائه وغروره إلى حد القول عن كتاباتهم التي يسمونها شعرًا: إنها بحث عن قصيدة جديدة ورؤية جديدة ونقد جديد، يتناقض مع التردي العام، أو بلغة أخرى كما يقول: النقلة من أرض مستهلكة إلى أرض جديدة، ربما لم يطأها شاعر مصري على الإطلاق من قبل !!، وقد تحفَّظ «إدوار الخراط» العرّاب الذي أخذ على عاتقه تقديمهم للجمهور والتبشير بهم شعراء للمستقبل، على حكاية النقلة هذه بأن التحديد العابر للنقلات المباغتة شيء لايستقيم مع التفكير السليم[6].

(١) نفسه، ص٢٩٢. وقريب من هذا مايقوله «محمد بدوى» بأن قصائدهم استئناف لحداثة قد ترجع إلى الأربعينيات، أو محاولة «لويس عوض» في بلوتلاند (المصدر ذاته٢٩٧).

(٢) أحمد طه، السابق، ص٢٩٣. (٣) حلمي سالم، نفسه، ٢٩٣.

(٤) نفسه، ص ٢٩٤.

(٥) ماجد يوسف، السابق، ٢٩٦.

(٦) السابق، ٢٩٥.

وعلى الوتر نفسه يعزف أحدهم متحدثًا عن إصرارهم على الخروج على النسق الثقافي الشامل، ويفسر ذلك بقوله: «إن تغيير النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، والخروج على النموذج اللغوي القرآني» ويرى المذكور «أنه إذا حدث هذا، يصبح ممكنًا الخروج على نسق الخليل الذي يعتمد على السكون والحركة»؟!!(١).

وفي تصور واحد منهم «أن الشاعر في القصيدة الحداثية المصرية بطلاً أو مسيحًا مصلوبًا، وإنما هو ذات تنطوي على ذوات متعددة، متناقضة، إن ذاته وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع والأيديولوجيا، وفي موضع آخر يعلن صاحبنا أن السبعيني يرفض الأيديولوجيات الجاهزة الماركسية والرأسمالية وأنه بالاحتمالية والنسبية في معاينة الواقع والوجود»(٢).

وعند السؤال عن خصائص هذا الشعر الذي يزعمه «الهالوك» فإن إجابتهم تبدو في غاية الغرابة والاستهانة بعقول الناس. يقول أحدهم: «من الصعب القول إن هناك خصائص محددة لشعر ما، في فترة ما ولكن كما فعل الأقدمون في تاريخ الحركات السريّة والباطنيّة في تاريخ الإسلام، يمكن أن نتلمس الكثير من خصائص هذا الشعر من أقوال معارضيه، كما فعل الأقدمون حين تلمّسوا فكر الفرق الباطنية من كتابات الذين ردّوا عليهم ثم يضيف مبيّنًا الغاية من كتاباتهم التي يسمونها شعرا بأنها زجر الجمهور، وهو ماجعل حرية الشاعر التجريبية واسعة، والتجريب سمة مهمة من سمات هذا الشعر: التجريب مع التراث والتجريب مع الواقع»، ويشرح التجريب مع التراث بقوله: «هو استخدام التراث الصوفي، والتراث الشعري الانقلابي، كشعر الصعاليك»(٣).

ولعله من المفيد أن نضيف إلى ماسبق ادعاء أحدهم بانتمائه ورفاقه إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢، أو الجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات «فتحمّل كل هذا!»، كما يقول.

---

(١) أحمد طه، السابق، ٣٠٣.
(٢) محمد بدوي، نفسه ص ٣٠١-٣٠٣.
(٣) أحمد طه، السابق، ص ٣٠٦.

ولا أريد هنا أن أعلق بشيء على تلك المقولات، ولكنني - كما أوضحتُ من قبل - لن أتدخل بالتعليق إلاّ في أضيق الحدود التي تفرضها الضرورة، وسأكتفي بعرض بعض المقولات المؤيدة لهم والمعارضة، وأصحاب هذه المقولات بصفة عامة من المتعاطفين معهم أو غير المعادين لهم على المستويين الفكري والفني.

أولا: المؤيــدون:

من أهم الأصوات التي احتضنت فريق «الهالوك»، الكاتب «إدوار الخراط» وقد خصَّص لهم مساحة كبيرة من كتاباته للإشادة بهم وتقديمهم للجمهور، ومحاولة تفسير شعرهم بطريقة مفتعلة وغير مقنعة، ولعل أبرز محاولاته في هذا السياق إعداد الندوة التي نشرتها مجلة «الكرمل» التي تصدر عن منظمة التحرير الفلسطينية في قبرص والتي اعتمدنا عليها في تفهم رؤية «الهالوك» للشعر والحداثة، فضلاً عن مقالاته في بعض الدوريات مثل فصول والشعر.

وكانت محاولة «أحمد عبد المعطي حجازي» من أبرز المحاولات المروجة لفريق الهالوك، فقد اتخذ من جريدة «الأهرام» التي تخصص له مساحة كبيرة أسبوعياً، وهي أعرق الصحف العربية وأوسعها انتشاراً، منطلقاً للحديث عن «الهالوك» ووصفهم بأحفاد «شوقي»، ليضفي عليهم نوعاً من المكانة والقيمة بانتسابهم إلى شاعر العربية الكبير في العصر الحديث.

وعلى مدى فصلي الخريف والشتاء (أواخر ١٩٩١ وأوائل ١٩٩٢)، ظل حجازي يخرج على القرّاء أسبوعياً بمقال تعريفي، يتناول فيه شعراء الهالوك واحداً واحداً، مع نشر «قصيدة كاملة» لمن يتناوله أو لغيره، ولكي ينفي تهمة التحيز لهذا الفريق، فقد خصص بعض مقالاته للحديث عن شاعر من خارجهم هو «عبد اللطيف عبد الحليم» وسماه «الحفيد النقيض»، وكأنه أراد أن يضرب أكثر من عصفور بحجر، ثم نشر قصيدة قصيرة «لعصام الغزالي»، ولكن تركيزه كان منصباً على جيل الهالوك، تقريظاً ودعاية، ونقداً أيضاً ولكنه نقد الود والمجاملة والترويج الذي يتغيّا أهدافاً خاصة تحدث عنها المعارضون.

ويبدو أن «أحمد عبد المعطي حجازي» أراد أن يصفِّي حساباته مع بعض الأطراف، فتحدث عن فترة السبعينيات التي تغيرت فيها الأصول السياسية، والثقافية تحت حكم الرئيس السابق

«أنور السادات» ، بالخروج من دائرة الحكم الديكتاتوري الإرهابي الاشتراكي الذي ساد فترة الحكم طوال عهد الطاغية الأسبق «جمال عبد الناصر» ، وراح حجازي يدين السياسة والثقافة في عهد السادات ، ويمتدحها في عهـــد عبد الناصر بالرغم من إقراره الضمني بالهزيمة ، التي هى فى رأي المنصفين نتاج طبيعي للطغيان والقهر والإجرام الذي مارسه الطاغية ضد الشعب ، ومع ذلك وجد فى نفسه الجرأة ليقول :

«وإذا كانت الهزيمة نهاية لهذا الحلم القومي (؟) ، فإنها كانت نهاية أيضا لحركة ثقافية عوملت في السبعينيات خاصة معاملة الأسير الذى كان عليه أن يرضى بوضعه كأسير (كذا؟) أو يرحل ، والنتيجة فى الحالين فراغ هائل ، سمح لكثير من الأدعياء بأن يظهروا وينفردوا ، ويحتلوا المنازل المهجورة ، ويغتصبوا الأماكن الخالية ، ويتحدثوا باسم الشعر والنثر ، وباسم المسرح والسينما ، وباسم الفلسفة والدين »[1] .

ثم يضيف : « . . لكن الهزيمة خلقت فى الوقت ذاته قصيدة مصرية جديدة لا يعرفها إلا قليل جدًا من المصريين » .

يعدِّد حجازى أسماء جيل «الهالوك» ويصفهم بأنهم يتكلمون لغة غريبة لايتحيّر فيها القراء البسطاء وحدهم ، بل يتحيّر فيها النقاد المتخصصون أيضاً ، ومع اعترافه بعجزهم وقصورهم فإنه يحاول أن يدافع عنهم دفاعاً متهافتًا فيه من التملّق والمداهنه والشهادة الزور أكثر مما فيه من الحيدة والموضوعية والانتماء للحقيقة «هؤلاء الشعراء لا يجيدون الغناء ، ولكنهم يحسنون التفكير ويجيدون السخرية ، وهم لا يدغدغون عواطفنا ، بل يعاكسوننا ويصادموننا ، لا باعتبارهم خصوماً ، بل لأنهم يرون فينا ما رأوه في أنفسهم من قبل ، فهم يخاطبوننا وكأنهم يتناجون ، ويعروننا وهم يتعرون» .

«لا يخلو شعرهم بالطبع من عيوب اليتم وآفاته ، فربما وجدنا كلمة نافرة أو دعيّة ، وجملة

(١) هذا الهجاء لفترة السبعينيات رد فعل طبيعي لإقصاء اليسار عن بعض المواقع الثقافية والفكرية ، ولأن حجازي كان واحداً ممن تركوا مصر فى هذه الفترة لمرافقة زوجه بالخارج من أجل حصولها على الدكتوراه في الغناء ، فقد عاد بعد رحيل السادات ، متصوراً أنه واحد من المظاليم بالرغم من أن الرئيس الراحل استقبله في استراحته بالقناطر أكثر من مرّة ، ونوّهت الصحف عن ذلك في حينه ، حيث كان يأتى فى إجازاته من باريس ليلتقي بالسادات ، ثم يعود إلى حيث تدرس زوجه وحيث يعمل هو .

مرتبكة غير سويّة، وربما انكسر الوزن وجمحتُ القافية فهي غير ذلول، أو أفلتت فليس إلى اللحاق بها من سبيل، لكن صورهم طازجة، ولغتهم جديدة فتية، والإنسان الذي نلقاه في شعرهم أقرب إلى البشر من ذلك الذى نلقاه في شعر أسلافهم الأقربين والأبعدين. ومع هذا فأنت تجد فى بعض الشباب سيطرة على اللغة وقدرة على ترويضها، وطاقة على اللعب بها دون هزل أو ثرثرة، وربما عزّ ذلك على بعض المخضرمين وبعض القدماء السابقين»[١].

وقد أشار حجازي فى تضاعيف مقالاته إلى كثير من المآخذ على «الهالوك»، سنشير إلى بعضها فى ثنايا البحث مستقبلاً، ولكننا نورد هنا ماقاله حول مفهومهم للحداثة، وتحذيره لهم من مغبة الإمعان في الخروج من التاريخ. يقول حجازي: «إن التحرر من الماضي شيء والخروج من التاريخ شيء آخر، وفرق كبير بين التمرد على عقلية بالذات، والتمرد على العقل ذاته، بين رفض نموذج اجتماعى خانق، ورفض المجتمع كله. هذا هو الجدل الذي يجب أن يدخله الشاعر المعاصر بوعي وأن يخرج منه منتصراً، لأن هزيمته فيه ستضيف موت الشعر إلى موت العالم.

لاأقصد بهذا التحذير (. . . . .) ولا أقصد شاعراً بالذات، وإنما أضعه بين كل مبدع مغامر يضع قدمه على طريق المجهول فإما نجا وإما هلك. .»[٢]. هذا أبرز ماقاله مؤيّد لهم، محتف بهم، مسوِّق لكتاباتهم في أوسع الصحف العربية انتشاراً. . فماذا عن المعارضين؟

ثانيا: المعارضــون:

والمعارضون هنا لايمكن وصمهم بالتحامل أو التعصب أو التحيز، وإنما هم كتّاب ونقاد وشعراء متعاطفون مع التجديد، أو الحداثة، وسوف نورد هنا ماقاله بعضهم تعبيراً عن مواقفهم من الهالوك أو من محاولات تسويق كتاباتهم والدعاية لها باسم النقد والدراسة.

لقد أثارت مقالات «أحمد عبد المعطى حجازي» عن الهالوك ردّ فعل عبّر عن نفسه بصور مختلفة، لعل أكثرها تحديداً وشمولاً ماجاء في مقال الكاتب اللبناني «جهاد فاضل» الذى رجّح مثل كثيرين، أن يكون لحجازي من مقالاته هذه مآرب أخرى غير فنيّة، وغير شعرية فى العمق،

(١) راجع مقاله في الأهرام ١٩٩١/٩/٤، ويلاحظ أن من أشار إلى سيطرتهم على اللغة لاينتمون إلى الهالوك، وأظنه يشير تحديدا إلى "عبد اللطيف عبد الحليم" وعصام الغزالى.

(٢) الأهرام ١٩٩١/١٢/٣١ والتحذير موجه إلى "عبد المنعم رمضان".

وهي مآرب لا يمكن أن تتوضح إلا على ضوء ظروف حجازي وطموحاته ومغادرته مصر وعودته إليها في السنوات الأخيرة.

أراد أن تكون له عصبة ثقافية، يسميها البعض «مافيا ثقافية» مثل العصابات التي كونها شعراء آخرون ومنهم أدونيس ودرويش وغيرهما، ويكون هو القطب وهم «الأتباع»، وسيظهر أمام المجتمع في مصر بمظهر «الأب» الذي يحتضن صغاره، ويحنو عليهم، ويشد أزرهم، ويقوّم عثراتهم.

ويدلي «جهاد فاضل» برأيه في «الهالوك» فيقول: «أما الحقيقة الكاملة حول هؤلاء الشعراء الشبان بدون زيادة وبدون نقصان، فهي أنهم أضعف فصيل بين فصائل الشعراء الشبان في البلاد العربية قاطبة؛ شعراء النثر في لبنان أفضل منهم، على التأكيد..».

ويرى أن أكثر هؤلاء الشعراء يبحثون عن قصيدة «مصرية» الروح لاتمت إلى «البداوة» وإلى «الصحراء» على حد مايقولون في نظرياتهم الشعرية، بل إن إحدى أبرز جمعيات الشعر الحديث في مصر الآن، وهي جمعية «إضاءة» جعلت «القصيدة المصرية» شرطًا من شروط عضويتها، وأكثر الذين ذكرهم حجازي في مقالاته هي عن هؤلاء.

ويتحدث «جهاد فاضل» عن علاقة «الهالوك» بتسميتهم «أحفاد شوقي» بقوله: «والطريف أن أول من أسرع إلى نفي صلة شوقي به، كان هؤلاء الشعراء أنفسهم فقد ذكر محمد سليمان - حفيد شوقي بنظر حجازي - أنه يتبرأ من شوقي، وأنه لايجد أدنى صلة بين شعره وشعر رفقائه من جهة، وشعر شوقي من جهة أخرى، فهم شيء وشوقي شيء آخر تمامًا، بل إنهم ماكتبوا الشعر إلا لنقض شوقي والثورة عليه، فشوقي عندهم يمثل الرجعية والتقليد والماضي، بينما يمثلون هم الحاضر والتطور والحداثة».

وأخيرًا، يضيف «جهاد فاضل»: «ليس بينهم وبين شوقي أية صلة فهم ليسوا في العير والا في النفير، ولا شأن لهم بالمعايير الفنيّة الدقيقة، ويكادون لايعرفون ضبط عملية الإيقاع الشعرية الأولية، فإذا عرفوا هذا الضّبط لم يعرفوا ضبط المعنى ولاضبط الصورة، ناهيك عن تجربتهم الكسيحة الفجّة - هؤلاء نفي لشوقي وشوقي نفي لهم»[1].

(١) جهاد فاضل، مقال في زاوية "٧أيام"، جريدة الرياض. ١٩٩٢/٦/٢٧.

أما الدكتور عبد القادر القط فيقول عن شعراء الهالوك:

«يتخفى هؤلاء الشعراء وراء مقولة الحداثة التي هي ليست مذهباً أدبياً كالطبيعيَّة والرمزية والواقعية، فالحداثة صفة للأدب الحديث، وفي كل عصر يحدث تطوّر اجتماعى تظهر فيه الحداثة، فالشعراء العذريون مثلاً كانوا حداثيين، ومن كان ينسب إلى «عذرة» فهو حداثي، وأبو تمام كان شاعراً حديثًا، ودرس النقّاد شعره، وسمّوا مدرسته البديع.

أما هذه الفئة من الشعراء السبعينيين، فإنها تنفر مما يحبه الناس لأنهم يعتقدون أن هذا تخلف، ويحاولون أن يفرضوا شكلاً جامداً للشعر. لقد أصبح الشعر في أزمة حقيقية لدرجة تجعلني أقول إن عصر الشعر قد انتهى، فالعصر الحالي هو عصر الفن القصصي والتمثيلى...»[1].

وفى رأي الدكتور «عز الدين إسماعيل» أن هذه الحركة السبعينية تضخمتْ فجأة فى غيبة النقد، وفى خلو الساحة من الشعراء الكبار... ففجأة امتلأت الساحة بعشرات الشعراء الذين يكتبون كلاماً لغوياً لا صلة له بالشعر. إن الساحة الشعرية تحتاج إلى فرز وإلى «غربلة» حتى يتسنى لنا إبراز الشعراء الموهوبين ووقف نزيف التجريب[2].

أما الناقد اليساري «إبراهيم فتحي» فيقول:

«إن الشعراء الذين لا يهتمون بالواقع و يكتبون تجارب لغوية ووسائل توصيل بلا شيء يوصل، إنما يفترض شعرهم رؤية للواقع تقول إنه غير قابل للمعرفة، وإنه غير قابل للتغيير، وإن الشاعر وحيد في هذا العالم.

هذه الرؤية الشعرية هى رؤية اجتماعية تخجل من أن تسمى نفسها، إنها رؤية فئات الهامش، إن سكان «بوهيميا» الشعرية يعيشون على تسوّل عطايا أصحاب الحوانيت وملاك السوبر ماركت وموضوعاتهم الشعرية مستمدّة بعد تحويرات من بضائع الاستهلاك الإعلامية، والذين يتحدثون في قصائدهم عن تجارب شبقية، وعن النسخة الموحَّدة من الحبيبة، وانتهاك

(1) جريدة الرياض، صفحة الثقافة، ٢٧/٥/١٩٩٢.
(2) السابق.

المحظورات، والخروج على القوالب، إنما يرددون صدى الإعلانات الشبقية التي تبيع بها الإعلانات السيارات ومزيلات العرق وكريمات إزالة الشعر، وكلها مواد شعرية من دنس الالتزام الاجتماعي، وتشكيلية فنية مائة بالمائة»[١].

وفى بحثه عن شعراء السبعينيات الذي قدمه في مؤتمر أدباء الأقاليم السابع المنعقد فى الإسماعيلية (سبتمبر ١٩٩٢)، تحدث الدكتور «كمال نشأت» عن هؤلاء الشعراء وتأثرهم بأدونيس ومحاولتهم خلق عالم جديد على أنقاض عالم ظلمهم، وتقويضهم كيان التعبير الذي ألفه الناس داخل اللغة «إلا أنهم مازالوا فى أسر أدونيس، ومنهم من قطع صلته بالعالم الخارجي، وحطّم الجسر اللغوي الذى يربطه بالناس حين انكفأ على ذاته، وأغلق أبوابه على نفسه، بجعل اللغة ملكية خاصة يفعل بها مايشاء دون نظر إلى أنها إنسانية مشتركة وجدت قبل وجوده»[٢].

أما «رجاء النقاش» الذى يرى مايكتبه هؤلاء جنسًا ثالثًا، ليس شعرًا ولانثرا - وكان أول من تنبه إلى تفاهة كتاباتهم وهشاشتها - فيقول بعد استعراض مجموعة من نصوصهم : «وأخيرًا، فإن الذين يكتبون بهذه الطريقة يتوهمون - من شدة خداعهم لأنفسهم - أنهم يكتبون من أجل الناس أو من أجل الشعب كما يقولون، وهم إنما يحطمون كل التقاليد والقيود الفنيّة والأدبية، لكى يقتربوا من الجماهير، ومن حقنا أن نتساءل أية جماهير هذه التي يتحدثون إليها أو يتحدثون باسمها ؟ . . إن هذا الكلام الملفق لايمكن أن يصل إلى الناس، سواء كان هؤلاء الناس من البسطاء، أو من كبار المثقفين»[٣].

ويرى «حامد أبو أحمد» أن من يسمون أنفسهم شعراء السبعينيات عالة على شعر الحداثة، وعلى الشعر الحديث الذي صار بسببهم يعاني من أزمة عاتية «والمشكلة هي أن شعراء السبعينيات فى مصر قد انهكوا أنفسهم في الجري وراء أوهام معظمها دخيل على ساحة الشعر العربي، وبدلاً من أن يكونوا عونًا لشعر الحداثة أصبحوا عالة عليه، حتى لقد أحست جمهرة القراء والنقاد - ماعداهم بالطبع - بأن ثمة شيئًا أقحم نفسه في عملية التطور المبدعة في شعرنا المعاصر . وبات

(١) السابق أيضًا.

(٢) انظر، جريدة الوفد، صفحة الثقافة والفكر، ٨/ ٩/ ١٩٩٢.

(٣) الشرق الأوسط، ٢٣/ ٣/ ١٩٨٥.

«أنت فى ظل البيوت الآن، فاخط، وعانق الأبيض، هاهم أهالي المدن الشعبيون حولك.

التحايا يرمونها فى عظمك. هاهم يحطّون الأكفَّ فى كتفيك، لينهضوك. رُجَّ الظلام بالذراعين، واخرج للمدى.

تأخذني تحت سقيفة البوص المخلع، والسماء تكيّتنا. تأخذنى وهى أرقّ من الشرفة فى الشروق، وأنضج من الحديقة الممعنة. تطرينى فى طينة الجسد، والكون أنثى تفك فى ظهري جناحين، وتأخذنى، فى كتاب الشمس. آه على أمشولتى ويقينى مطر على الصبية، وبارقة تزيحنى إلى الشجن. ضمدينى تضمدنى. عللي لي ولهى تعلّلُ لى. تبصرني بالمصابيح الفقيرة وهي ترمي نورها العشوائي. تبردني بالغناء الداخلى. تنحدر بي فى الامتلاء، وتعطيني من حقول الكوثر رُمانتين.

أرمى بقبضتى الطيور الحجرية.

والموجة الرخامية ذات الزخارف حملتنى إلى حيث خيمة طينية،

وطفلة مبلولة تشيل على كتفيها امتداد الصحراء.

كانت إلى جواري نخلتى الغليظة، وكنت أعبث بالشناشين التي على رأسها جمال محمصة تنغرس فى ضلوعى.

ابتَعَثتنى الأرجوزة الثقيلة، وضعضع الركب صدري.

كنت معلقًا بين فخذي الناقة.

والفخذان بوابتان.

رجرجتنى الصفائح الراقعة، وصقصقة الأسنّة فى السماء..»[1].

وهاهو نموذج ثالث لأحدهم أنقله هنا كاملاً كما نُشرَ فى مصدره، تحت عنوان «الأرض إمكانية واحدة»:

«الأرض إمكانيةٌ واحدةٌ

---

(١) أمجد ريان، السابق، ٣٢٠.

أنت تمرّ فوقها
كالغيم
من مصطبة
إلى مصطبة
تجلسُ في أروقة الشيوخ
تشهد الأطفال يكبرون
لكي تخط في حلوقهم
مشروعك الدائم .
أن يحرّوا جسومهم
بالموت
والمكوثُ فوقها .
هذا الشارع المليء
بالصفائح الفارغة
بالمنازل الفارغة
الصِّبيان
والبنات
والمعلّمين
الكتل البيضاء من عظام الجدِّ
والفاليوم
كافة المهدئات
والقبورْ
الأرض ليست تنتهي
لكنها تبدأ
تملأ المكان بالرائحة
التي إذا توقفت

توقف المشهدُ كُلُّه

وصارت السماءُ صرَّةً

ملأى

بشجرِ الأنساب

صرةً يفوحُ منها العطَنُ الأوَّلُ

والأكسيدُ

والعوازل التي تفصلُ

بين البرد والهجيرْ

الأرضُ مَرةً لاتشبه القبورْ

ومرةً هي القبورْ»(١).

وهذا أيضا نموذج أنقله بشكله ورسمه عنونه صاحبه : «تسألنى الأصابع»، ويقول فيه :

«تسألني الأصابع عن بذرة المدى

وتسألني النساء اللائي ينعسن

فوق الغرابيل القديمة عن نطفة الطمي

تدوسني الظلال

وينهرني الحراس الخزفيون

وأنا مارق بين تجاعيد العتبات أغني للصبح السرّي . .

الرجالُ نائمون على حصائر الخنوع

وأنا تحت شباك اليمام

أريد أن أخدش الوقت»(٢).

وهذا نموذج أخير، سماه صاحبه «فهرس» ويقول فيه :

«تقف البدائيات قرب سفائن الشحن المرامِ

(١) عبد المنعم رمضان الحياة، لندن، العدد ٩٧٩٧، ١٣/ ١٠/ ١٩٨٩.

(٢) أمجد ريان، جريدة الصباحية، جدة، ٢٨/ ١٠/ ١٩٩١.

أتى الصدام المرتجى يابنتُ
دست رأسها جنب الحقائق
وهي تغلّبُ فكرةً رفّت على شَفَة المؤرخ :
كان رأس الصقر متّسقًا مع العنق المنزل
صار جمر الكاشفات خبيئهن محرّكًا للموريات
وجلد بنتي مرهفًا بالكهرمان
أنا وأنت مؤيِّدان بمحنة
من صنع باب النصر ،
تقرأ سيّداتٌ فهرسَ الموت :
المودة مُدية ،
سمانة الساق العلوّ ،
لسان عاشقة فصوصٌ
عندنا بات المصبّ مفخّخا بالضارعات ،
وبيت أمي مائلاً بالمشترين المُنحلَ الخلفي ،
يمشي نحو معرفة الفجائع طالعًا ماسّها
مثل المكلف بالجلاء ،
هنا الدساتير التي مامسّها أرق الرغائب .
يانجى فهاك مملكةً :
عليك عقيدة الزوار ، والجسد الطليعة ، عزلة
الملكات ميرامار ، أقداح التراثيين ، ظل
كبائن التجار ، وجد اللائمين على الهوي جدل
الطبيعة ، يخت فاروق المغادر ، خطو عابدة
محررة ، مساءلة الحداثة ، قتل ديك الجن ،
معجزة النهوض من الرماد ، شهية المتنورين
الأم .

يسعى في مناكبها الوصال المرتجى يابنت،
قولي : «ليس هذا الماس سفرا» ثم قولي :
«ليت أمي راقبت ميزان سَكرها المطفف في الدماء ولم تضيء»[1].

هذه النماذج تقدم لنا مايسمى بشعر الحداثة الذى ينبغى علينا من وجهة نظر أصحابه أن نبصم على وثيقة بإبداعه الفذّ الذى تجاوز الأولين والآخرين، ونقرّ ونعترف بأن أصحابه «تقدميون» منتمون إلى الوطن والشعب والأمة، معبّرون عن هموم الناس والمجتمع، «من خلال رؤية ناضجة مكتملة للواقع المصري» ومن خلال «لغة نقية» تعيد للشعر صفاءه «منذ امرىء القيس حتى الماغوط» !!

وبالتأكيد، فإن محاولة فهم هذه النماذج التي اخترناها، محاولة عبثية، لأننا لن نخرج من ورائها بطائل، لأننا بالتأكيد أيضًا، لاندري تمامًا ماذا يريد أصحابها، وماذا يريدون توصيله ؟ إنها مجرد هذيان محموم مشحون بالتهويمات والخزعبلات التي تتبدى في الأحلام، لتُسكنه الصفحات، وعلينا بعدئذ أن «نسهر جرّاها ونختصم » !، ثم ليخرج علينا بعدئذ من يجد فى نفسه الجرأة والادّعاء متحدثًا باسمهم : «أظن أننا حققنا للقصيدة ماكنا نحلم به، ولو بشكل نسبي»!! والسؤال هو : ماالذي تحقق بالضبط؟ يقول المذكور : «. . كتبنا قصيدة تهتم ببناء المضمون تشكيليًا (؟)، ومايعنيه ذلك من احتفاء بالرمز والمجاز والصورة الجديدة واللغة المجترئة أحيانا إلى الانحراف عن التقاليد»[2].

ولعل من تأمل النماذج السابقة يجد أن ماقدمه أصحابها مجرد كتابة ساذجة يستطيع أن يكتبها الصبية الذي لايجيدون الشعر ولا اللغة ولايعرفون منطق العلاقات التركيبية، ولايملكون القدرة على تناول مايعتمل بداخلهم، ويعجزون عن التعبير عنه، ولعل هذا مادفع شاعراً مثل «محمد إبراهيم أبو سنة» إلى وصفهم بالرطانة وعدم الفهم لما يكتبون، ثم تفسير إرهابهم الأدبي ضد الآخرين بأنه نتيجة لإخفاقهم الذريع فى مجال الفن الشعري، وبأنهم لايملكون سوى القوقعة

---

(١) حلمى سالم الصباحية، ١٩٩١/١١/٣.

(٢) انظر، حلمي، مجلة الوطن العربى، باريس ١٩٩١/٨/٩ ص ٤٥.

الفارغة أي الشكل الزائف الذي يخلو من المضمون الحقيقي، وهو الشكل الذي يعد لونًا من اللعبة اللفظية يعكسها طموح يتجاوز قدرة الشاعر وموهبته، ويتهمهم «أبوسنة» بأنهم يشعرون بالولاء الشعري لغيبيات تأتي من بيروت، وهذا الانخلاع الشعري يتجلّى في قصائد تقترب من الهذيان، وتقوم على التداعي الحرّ للاشعور، ويتوسل بأقبح الألفاظ، كما يرى أن هذه الكتابات قد هبطت بالشعر دون مستوي النثر[1].

إن أشدّ المتعاطفين معهم، لم يستطيعوا أن يتجاهلوا الضحالة السائدة فى كتاباتهم، والإبهام المظلم الذى يغشى صورهم ومجازاتهم، وهاهو «العرّاب» المتحمّس لهم «أحمد عبد المعطي حجازى» يرى أن التعمية المجانية وتكلفّ الإبهام وإعفاء النفس من معرفة اللغة واحترام القارىء وطلب الرضا من خارج الحدود، نوع من الرفض الذي يعدّ انتحارًا، وليس الرفض الذى يعدّ نوعًا من النبل[2].

ويشير «حامد أبو أحمد» إلى أن الغموض عندهم بلاحدود ولاقيود حتى ليبدو أنه غموض لذاته أو غموض من أجل الغموض لاأكثر ولاأقل[3].

وعندما يتحدث «كمال نشأت» عن شعراء السبعينيات، فانه يقسمهم إلى نوعين أوطائفتين، طائفة موهوبة لاتزال فى حاجة إلى وقت كي تتخلص من أدونيس، لتطير بقوة ريشها الذاتي، وطائفة فقيرة الموهبة (يشير إلى هؤلاء) يستر شعراؤها عجزهم بالإبهام والغموض الشديدين، فترى القصيدة كونًا ملفعًا بضباب المجازات المتداخلة[4].

ويقول الدكتور عبد القادر القط معلّقا على الكلام السبعينى المظلم: «لم يحدث فى حياتنا مايستدعي هذا الغموض الشديد بدعوى أن الحياة غامضة، وهذا كلام مردود، فالأدب لايحاكى الحياة إذا كانت غامضة وقضايانا كلها واضحة، والعقل يستطيع استيعابها»[5].

---

(١) جريدة الوفد، ٥/٩/١٩٩١.

(٢) الأهرام، ١/١/١٩٩٢.

(٣) أدب ونقد، عدد٢٢، يونيو ١٩٨٦، ص١٢٨.

(٤) انظر بحثه فى مؤتمر أدباء الأقاليم السابع، والوفد ٨/٩/١٩٩٢.

(٥) الرياض، ٢٧/٥/١٩٩٢.

وفي مناسبة أخرى يحلّل الدكتور القط حالة الهالوك الغامضة بقوله :

«حين نتحدث عن المتلقي للشعر خاصة ، نقصد إنسانًا مثقفا ثقافةً عامة أولاً ، وثقافة شعرية بوجه خاص ، وقرأ نماذج جيّدة كثيرة في القديم والحديث ، واستوعب كثيراً من نظريات الشعر والفن بوجه عام ، وأدرك سنة التطور ، فهو لا يقيس النماذج الحديثة المغايرة بمعايير الشعر الذي ألفه وألف قيمته الفنيّة ، ويدرك أن لكل جديد معاييره الخاصة ، فإنْ بذل مثل هذا المتلقي جهدًا مطلوبًا في استقبال هذا الشعر مع حسن الظن به ، ثم عجز أن يعايش تجربة الشاعر ، فلابد أن يكون هناك خطأ ما في هذا الشعر» .

ويضيف «عبد الله السمطي» - وهو من المنتمين للحداثة - إلى تحليل الدكتور القط ، قوله :

«لقد تقوقع الشاعر تمامًا ، وانسحب تمامًا من الواقع ، فيما تقترب الفنون الأخرى من هذا الواقع وتحتضنه ، وتبتكر تجاربه المتجدّدة وموضوعاته الخصيبة ، في الوقت الذي اختبأ فيه الشاعر وراء كلماته الضالة ، وتعبيراته الملغزة المبهمة ، كأنها (حوار الطرشان) . لقد أصبح الشاعر منبوذاً من الواقع ، وباتت أقواله محض تهريج وملح وطرائف ، وندوات الشعر القليلة تشهد بذلك ، والتي يكون أغلب جمهورها من الشعراء !!»[1] .

والعجيب أن «الهالوك» يدافعون عن الغموض بدفاعات فيها من الجرأة والوقاحة - ومعذرة لاستخدام اللفظ ، لأن مايقولونه ، لايمكن وصفه بغير ذلك - فأحدهم يرى أن العيب ليس في كتاباتهم ، وأن مردّ عدم فهم مايكتبونه يرجع إلى ثلاثة أسباب :

الأول : أن الشعر لم يعد فن العربية الأول - ونسأله : من الذي أفتى بذلك أو قرر ذلك ؟

الثاني : أن مغامرة التلقي يجب وعيها - ونسأله ماذا يفعل المتخصص الذي يخفق في فهم الألغاز والأحاجي التي تكتبونها؟ وماذا نقول لعامة المثقفين الذين لم ينجحوا في هذا المغامرة أمام إخفاق المتخصصين .

---

(١) عبد الله السمطي ، مقال : هل تحتاج القصيدة العربية إلى حركة إحيائية ثالثة ؟ - الحداثة أوصلت الشعر إلى حافة الهاوية ، جريدة الشرق الأوسط ، ٨/١١/٩٢ .

الثالث: سيادة الرؤية النقدية المتخلّفة - ونسأله إذا كان نقادُنا متخلفون - بمن فيهم المتعاطفون معكم - فهل نحيل كتاباتكم إلى نقاد أجانب كي يفهموا خزعبلاتكم ؟

ويرى آخر رأيا طريفًا ومضحكًا حين يرجع بأسباب الغموض إلى عدم نشر مايسمى شعرهم الذي تحاصره السلطة ومطبوعاتها الرسمية ومهرجاناتها الأدبية - ونسأله: ولماذا ظل غامضًا ومظلمًا بعد أن أتيحت لكم السيطرة الكاملة في صحف السلطة ومطبوعاتها ومهرجاناتها ومعارضها وندواتها ؟[1].

ويحتج ثالث لهما، بمقولة الخليل بن أحمد «الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنى شاءوا، ويتاح لهم مالايجوز لغيرهم من تصريف اللفظ وتعقيده وإطلاق المعنى وتقييده، فيحتج بهم ولا يحتج عليهم» ويرفض المذكور أن يكون الغموض نتيجة لعجز الشاعر أو هشاشة أدواته[2].

وهذا كلام مضحك أيضا، لأن «الشعراء أمراء الكلام» الذين يعنيهم الخليل لاعلاقة لهم «بالهالوك»، ولاريب أن الخليل يعني أولئك الذين يملكون أدوات الشعر والموهبة، وإمارتهم للكلام ليست إمارة مطلقة، ولاتعني تفويضهم على بياض، وإنما هى محكومة بتقاليد ومنطق وعلاقات يتحركون من خلالها، ويصرّفون الكلام من خلالها، أما الفوضى « الهالوكية» التي يشير إليها صاحبنا، ويفسّر بها كلام الخليل تفسيراً مفتعلاً ومناقضًا فلا محل لها هنا، لاسيما وأن النقاد أجمعوا على عجز الهالوك وهشاشة أدواتهم، وسبق أن أوردنا مقولات «العرّاب» الأكبر عند حديثه عنهم في الفقرة الأولى. وشبيه بهذا الدفاع المتهافت عن الغموض ترديد مقولة أبي تمام لمن قاله: لم أفهم ماقلت، فقاله له: ولمَ لا تفهم مايقال، فالمقارنة بين شاعر متمكّن ومبدع، وبين دعي عاجز هشّ غير مقبولة عقلاً أو واقعًا أو منطقًا.

ولاريب أن هنالك غموضًا مقبولاً يلجأ إليه الأديب حين تكون فكرته عميقة ذات أبعاد واحتمالات متنامية، تكشف عنها القراءة الواعية، ولكن الغموض المعتم الذى لايعطيك فكرةً ولابعدًا ولااحتمالاً، إنما هو تعبير عن العجز والإخفاق.

---

(١) راجع: الكرمل، ع٤، ١٩٨٤، ص٣٠٤، لتقرأ رأي رفعت سلام وعبد المنعم رمضان معا.
(٢) راجع ماقاله محمد بدوي، السابق، ص ٣٠٥.

إن الغموض الحقيقي السليم - كما يقول عبد الرحمن بدوى - هو الناشىء عن المعنى الحافل بالإيحاءات، والتعبير الملىء بالإشارات، والمركّز فى صيغة منحوتة، كلما أوغلت فى مهمتها تكشفت لك عن معان جديدة باستمرار، وإلاّ تحوّل الأمر إلى لون من الباطنية أشدّ نكراً من الباطنية القديمة التى تحدث عنها الغزالى فى «فضائح الباطنية» (راجع مجلة الثقافة، الإصدار الثانى، عدد ١٠٣، بتاريخ ٦/ ٧/ ١٩٦٥). ولا يخامرنى شك في أن مايفعله الهالوك نوع من «الباطنية الجديدة» وقد أشار بعضهم إلى ذلك ضمناً في الفقرة الأولى من هذا السِّفر، وسوف تسقط الباطنية الجديدة كما «سقطت الباطنية» القديمة.

إن كتابات الهالوك التي تزعم أنها شعر مظلمةٌ فى معظمها، منقطعة عن المتلقي في أغلبها، سقيمة في مجملها لغوياً وتشكيلياً وموسيقياً.

وسوف نتوقف عند القليل الذي يمكن فهمة، وإدراك دلالاته، لنرى بعض ملامح بنائه ومعطياته.

(٣)

أراني فى هذه الفقرة مضطراً للاستعانة بما قاله غيري، من المتعاطفين مع الهالوك مرة أخرى، لتكتمل ملامح الصورة التعبيرية عندهم، سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي أو التصوري، ولنبدأ بما قاله الدكتور «شكرى عياد» في أمسية ثقافية بالتلفزيون المصري، حيث أشار إلى أن ظاهرة السبعينيات يجب أن تُراجع نقديًا دون دعاية أو ضجيج، ودون إصدار أحكام انطباعية مثل التي قالها «جابر عصفور» عند سؤاله عن شعراء السبعينيات بقوله: «إنهم نسفوا أدونيس». ثم قال «شكرى عياد» عن أحدهم: إنه شاعر زخرفي ولاجدوى من قراءته، وكل مايفعله مجرد ألاعيب لفظية كان يفعلها من قبل شعراء العصر المملوكي، وليست الكتابه بالحروف والتشكيل بها دليلاً على عبقرية الشاعر، ويشير عياد بذلك إلى ديوان حسن طلب الذي صدر مؤخرا بعنوان «آية جيم» والذي يعتمد على حرف الجيم فى مفرداته ومعانيه[١].

(١) انظر: جريدة الرياض، ٢٧/ ٥/ ١٩٩٢.

والاعتماد على حرف من حروف المعجم هو تقليعة «مملوكية» بعثها «الهالوك» مرة أخرى، وزعموا «حداثيتها» حيث كان الشعراء في أواخر العصر المملوكي يأخذون من أحد الحروف، أو أكثر من حرف، وسيلة فى نظمهم للتدليل على قدرتهم اللغوية، والعروضية، وقدرتهم أيضا في مجال القافية، وأبرز الأمثلة على ذلك ماعرف بالبديعيات والألغاز والتواريخ، وقد ازدهرت جميعًا فى العصر العثماني، وجاء الهالوك، ليخدعوا الناس بقدرتهم على التجديد والإتيان بما لم تأت به الأوائل، ومادروا أنهم قدموا «تقليعة» رديئة كانت مظهراً من مظاهر الضعف والخواء فى العصرين المملوكي والعثماني.

صاحب «آية جيم» لم يقدم فيها أكثر من نظم لمعانى «حرف الجيم» الموجودة في المعاجم، وهو نظم بارد وركيك، يدل على أن صاحبه يهزأ بالعقول والأفئدة، فضلاً عن جراءته على المفهوم القرآني لمعنى كلمة «آية» حيث اتخذ منها عنوانًا لمنظومته الرديئة فضلاً عن ادعائه وافترائه بأن القرآن قد ظلم حرف الجيم بعدم استخدام ألفاظ تعتمد عليها. ترى ماذا فى هذا النص من قيم شعرية عالية؟ يقول:

«جيمٌ جمزتْ أم جيمٌ بَجمَتْ؟

جيمٌ من يأجوج ومأجوجَ تجخُّ وتجأر

جيمٌ كالجُلوْاز الأعْجَرْ

وجُهادَاها: إجهاض الجيم المسجونة

بين الجامع والمتجر

أم جيم تتهجى وتجاهر:

جيمٌ تتفجرْ ؟!».

ترى بماذا نخرج من هذا الكلام؟ وماهى القيم الجمالية التى يمثّلهـا ويؤديها ؟! ثم لنقرأ قوله:

«جيم حجناء وجيم جبَّاء وجيم بجراء وجيم عجراء وجيم جيميهْ

من جعل الجيم مفاجأةً وأهازيج جزافيه ؟!»[1].

(١) حسن طلب، مجلة «إبداع»، عدد ١٢، ديسمبر ١٩٩١، ص٥١، والمنشور في «إبداع» جزء مما نشر بالديوان.

هل زاد المذكور على رصّ معاني الجيم المعجمية ؟

هل أضاف جديداً بتساؤله عن الجيم المفاجأة والأهازيج الجزافية ؟

ألا يذكّرنا ذلك بمن كان يقول : الأرض أرضٌ والسماء سماء . . . ؟

وإليك مقطعاً آخر يقول فيه صاحب الجيم العجراء :

«*الجيم الجعرانية جابهت الجيم السنجانيه*

فانبعجت جيم الأيديولوجيه

وتوجست الجيم الجيماء

فما جدوى جيمين هما جيم الشجب

أو الجيم الجلاتينيه ؟» .

لعل شعراء العصرين المملوكي والعثماني، كان لهم مبررهم التاريخي واللغوي، حين كانوا يجنحون إلى الاحتيال اللفْظي أو اللغوي، أما «الهالوك» الذي يدعي الحداثة فما مبرره ؟ لقد أعجبني تعليق «عبد الله السمطي» على هذه العورة الفنيّة حين قال: «إنها مليئة بالقمع اللفظي والتعبيري وخالية من الخيال والشعرية الخصبة»[1].

لقد بلغ الزهو بصاحب هذا القمع اللفظي - كما عبّر السمطي - أن يتيه زهواً وغروراً وهو يقدم منظومته الرديئة أن يشبه نفسه بالمتنبى حين قال : «سيقول فى تأويلها النقاد ما شيء لهم أن يقولوا» ثم أطلق عليها لقب «سمط الدهر» تشبيهًا لها بالمعلقات الجاهلية، وهي فى واقع الأمر لاتعدو - كما رأى أحد الكتاب - «بحثًا شعريًا أو نصًا لغويًا، وليست قصيدة، بل استعراض لغوى لمهارة اللعب، وأن صاحبها ألزم نفسه مالايلزم، وأن إحساسه بافتعال ماكتبه ؛ قد دفعه إلى تقديم دفاعات غير موفقه وكأنه يحّس بإقدامه على ارتكاب جريمة لغوية لن يغفرها له الكثيرون»، ويضيف الكاتب : «وفى رأيي، فإن مايقال عن الجيم يمكن أن يقال بشيء من التدبّر وإعادة النظر والتفكر والصنعة والاستعانه بعدد من القواميس والمعاجم، واستدعاء بعض أبيات الشعر، والاستعانة ببعض آيات القرآن الكريم، يمكن أن يقال عن أي حرف آخر»[2].

---

(١) الشرق الأوسط، ٨/١١/٩٢.

(٢) ابن ماجد، زاوية إبحار، جريدة الجزيرة السعودية، الرياض، ١٢/٤/١٩٩٢.

وبالفعل، فقد انضم آخرون في موكب «الهالوك» إلى رفيقهم، وأصدر أحدهم ماأسماه ديوانًا بعنوان «البائية والحائي»، يقول فيه عن حرف الحاء وحرف الباء مايلي:

«قالت حاء: في الحدادون، الحفّاظون، الحراس، الحصادون، الحرافيش، الحي، الحداءون، الحاكة، حمال حصاد العقل، الحكاءون، الحطابون، حرائر حمص، الحضانون.

فقالت باء: وأنا في البنّاءون، البصّاصون، الباعة، والبداعون، بشارفة، البيرقدار، البصارون، بهانسة البرّين، البدو، بلاغيو البصرة، وبنات البدن، البنى، البرير، والبواسون».

وكما نرى، فإن الشعر تحول إلى عملية إحصائية سقيمة وباردة، للأسماء التي تبدأ بالحاء والباء، ويستطيع أي شخص يحمل شهادة محو الأمّية أن يقوم بهذه الإحصائية دون كبير عناء، وبخاصة حين يفتح المعجم الوسيط مثلاً على باب الحاء أو الباء، فيجمع هذه المسميات، بالضبط مثلما يفعل الناس حل فوازير رمضان وماأشبهها!

ودخل ثالث من جيل الهالوك إلى مجال اللعبة الحرفية، فكتب نصاً فيما أسماه ديوانًا بعنوان «شمس الرخام»، يقول فيه:

«أبدلتها حاء بجيم، قالت: الجيم

استقرت حين فرت، قلت: والحاء استدارت

في حياء مغزلها، ونامت».

ثم يقول عن حرف الحاء أيضًا:

«انحلت حدّته في حب حياء محبتها

استحلت حرقته، رمحت ناحية الحقل.

وحكمت حكمتها، انسطحت في جرح الحناء.

وحلت حالتها، انفتحت

في حلم الحجر النائح، واتضحت

في حلكتها»!

أليس شعراء عصر الانحطاط والضعف فى العصرين المملوكى والعثماني أكثر حداثة وتجديداً من جيل «الهالوك» الذي يعيش فى أواخر القرن العشرين ؟ ثم أليس من واجبنا أن نعتذر لشعراء العصرين المملوكي والعثماني عما قذفناهم به على مدى أعوام طوال من اتهامات واستنكارات وانتقادات، بسبب مستواهم الشعري المتهافت وضعفهم الفنى الواضح ؟

ومع ذلك، فهناك من يشيد بشعراء الحروف، ويحاول أن يفسّر ضعفهم لصالحهم، فيرى الحرف أصلاً للـوجود البشري، واللغـة هـي الحكمة أو الكلمة التى تلقاها آدم من ربه ﴿فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم ﴾[1]، أو هي الروح أو الرسالة التي نجدها في قـوله تعـالى : ﴿إنما المسيح عيسى بن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منـه . . ﴾[2] ثم ينتقل إلى أن الحاء هي الأخرى أصل لأمة من البشر والباء أصل لآخر يجمعان أخرى، والحرفان يجمعان أكثر مما يفرقان، فهما يشكلان معًا كلمة واحدة هى الحياة، يقصد كلمة «حب»، ويفترض كذلك أن الحاء هى الحب الوادع، وهي الحياة الحلوة الحكيمة . . . الـخ[3]، وهذا من أعجب التفسيرات المفتعلة والتبريرات المتكلفة لكلام هَش رَدىء عابه النقاد والدارسون، طوال قرن من الزمان تقريبًا ؛ على أجدادنا فى العصرين المملوكي والعثماني، ودرسّناه فى هذه المدة أيضا، لطلابنا وابنائنا في المدارس والجامعات على أساس أنه يمثل النموذج الأسوأ في حياتنا الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً.

ولايتوقف الأمر عند حدّ لعبة الحروف هذه، وإنما يتعداه ليمثل ظاهرة عامة فيما يكتبه «الهالوك»، حيث تتحول كتاباتهم إلى نوع من الزخرفة السمجة الخالية من المضمون والقيمة، مما يستوجب ردّ الاعتبار لأجدادنا المملوكيين والعثمانيين - ولنقرأ مايقوله أحدهم فيما يسميه قصيدة بعنوان «بنفسجة» ؛ يقول فيها :

«ولمنَ خبَبُ العيسُ ؟

الميس

---

(١) سورة البقرة ، الآية: ٣٧.

(٢) سورة النساء، الآية: ١٧١.

(٣) انظر مقالة : أحمد عبد المعطي حجازي، الأهرام، ١٩٩٢/٢/٥ .

ولمن هَوْدَجُ بلقيس؟
ولمن قدّيس؟
للميس
ولمن جالسةٌ . .
وجليس ؟
للميس . ؟»[1]

وواضح إلى جانب السجع المتكلف ظهور نثرية لاتبقى لصاحبنا فضيلة فنية ، ولا معنوية ، ولعلي هنا أستأنس برأي حداثي من مدرسة السبعينيات ، يعلّق على هذا النّص الردى بقوله :

«وهكذا تظل القصيدة غير مكتفية بذاتها ، وقابلة للنمو الرأسي ، بمعنى أنها تمتلك قابلية للاستطراد والتداعى إلى مالانهاية » ، ثم يسخر من صاحب النص لتأكيد انفتاح القصيدة ، بنظم نصّ مماثل يقول فيه :

«ولمن خَوْفُ (فؤادةَ) من (عتْريسْ) ؟[2]
للميس
ولمن نَتَقَاطُر من ديروطَ ومنْ بَرْدِيسْ ؟
للميس
ولمن نمسحُ جوخ وزير ، أونتكالبُ حول رئيسْ ؟
للميس . . . » الخ .

ويزيد الكاتب سخريته من صاحب البنفسجة ؛ بكتابة تنويه تحت نظمه المماثل يقول فيه : «المقاطع السابقة لكاتب هذه الدراسة ، وليس لأحد الحق فى استخدامها بدون إذن منه » .

ويأتي الكاتب الذى يؤكد سيادة الظاهرة التصنعية على مستوى كتابات صاحب البنفسجة جميعا بنموذج من شعرنا القديم يبين فيه كيف وظف الشاعر الجناس توظيفًا شعريًا وعضويًا يخدم النصّ ، ولم يورده لمجرد اللعب بالألفاظ ، يدلّل الكاتب على ذلك بأبيات لجميل بثينة يقول فيها :

(١) النصّ لحسن طلب .
(٢) فؤادة وعتريس بطلا رواية «شيء من الخوف» لثروت أباظة .

خليليّ إن قالت بثينة: ماله أتانا بلا وعد؟ فقولا لها: لها
أتى وهو مشغول لعظم الذي به ومن بات طول الليل يرعى السها، سها
لها مقلة كحلاء نجلاء خلقة كأن أباها الظبي، أو أمها. مها[1]

ويورد «رجاء النقاش» مقطعين لأحدهم من نص يزعم أنه قصيدة عنوانها هكذا:

«تغنى للتباعد، لي، أصعد والبراعم حيطاني، أصعد، وهي الامتلاء، ترميني بالأهلّة والشوك، والجسر المنبع» - وأكرر هذا هو عنوان القصيدة.

المقطع الأول:

«أيا الأفق الذي
أصابني بالدوار
هل أنت تنظر لي
وتمغنطني
أم أنا الذي صلبت في الأبواب الذابلة
وفي الحنّاء التي تشخب شعر البنات، يا
أفقًا من العيون الشيخة، والنخيل المغضّن،
أطلق عصفورة بيضاء ذات منقار أحمر كالسمسمة.
أطلقها تحلّق في الحقول الهوجاء، وفي
زوبعة النخيل المغضن. أطلقها من كتاب
الغياب.
ياقلبًا من المواعيد القديمة
دُرْ في ضلوع الفلكي الحزين
قع في الرهجة الحكيمة

(١) عبد العزيز موافي، بين غياب النص وحضور الشاعر، قراءة في ديوان "سيرة البنفسج"، الثقافة الجديدة، سبتمبر ١٩٩٢، ص ٨٥.

وانشق فى وتر الحنين
رطرطتنى العربات الخشبية، بأعرافها
الملونة، وعجلاتها المعجنة، أنا الدائري،
تحت الوردة الترابية، تقرعنى الكفوف
البرونزية فوق الأبواب، وصدى الليل
حيث أطأ الأرض.
في كراسة الجنون وضعت منعكسي
وأنشودتي».

المقطع الثاني:

«فى العشب الخيالى رح، فى الصخرة
الشمسية، وادخل الدائرة الحبلى،
وعندما تبص من النافذة الوهجة غنّ،
وابتغى (؟)، وتهيأ، راميًا تباعيضك
فى الأنحاء كلها».

ويعلق «رجاء النقاش» على هذين المقطعين قائلاً:

«هذان مقطعان مما أسماه الكاتب باسم الشعر، وسوف نتجاوز الأخطاء اللغوية الواضحة مثل قوله «ابتغى» وصحتها «ابتغ»، ثم نسأل بعد ذلك، هل نستطيع أن نسمى هذا الكلام شعراً أو نثراً؟ وهل نستطيع أن نخرج منه بأي تجربة روحية حقيقيّة واضحة كانت أو غامضة؟

إن الخروج من هذا الكلام بفكرة، أو هزّة شعورية، أو تأثر نفسي وجداني، هو أمر مستحيل، فنحن نتعثر - مع هذا النص - بين مجموعة من عبارات تشبه الحفر التي تملأ طريقاً مهجوراً لم تمسهد، ولم يمش فيه من قبل كائن حيّ، وكلما خرجنا من حفرة وقعنا في حفرة أخرى.

والقاموس الذى يستخدمه الشاعر غريب، ومليء بالألفاظ الصادمة المنفّرة التي تجعل الإنسان يشعر كأنه يمضغ «زلطًا» بين أضراسه، وهذه بعض الألفاظ التي اصطنعها الشاعر، وألقى بها فى وجوه قرائه:

«تمغنطني، تشخب، رطرطتنى، تباعيض».

هل تصلح هذه الكلمات للاستخدام الأدبي، بالقطع إنها لاتصلح فى شعر أو نثر، فهي ألفاظ هجينة ملفقة، وبعضها لاأصل له فى اللغة العربية ولاحتى فى اللهجات العامية المستخدمة فى الحياة اليومية...»[1].

وإذا كان «رجاء النقاش» قد أشار إلى بعض المفردات الصادمة والألفاظ الهجين، فإن من يقرأ كلام الهالوك يجد كثيراً منها أشد غرابة، منها: الرجرجة والصقصقة والشناشين، وعبّ المرأة، والسرّة، والصرّة، والطفح، والديدان، والوساخة، وافتراع الهواء، والقياس بالنهدين، والتحيّض بالشجر الذابل، وأحصنة الصبابة، وبياض التفتة، وفوضى الجسد، وإشعال الماء، والكيلوت المتسخ، وكابوس الخشب، وماء الجوزة، وسقيفة البوص، والسماء التكيّة، والحديقة الممعنة، والموجة الرخامية، والطفلة المبلولة، والصفائح الراقعة، والفاليوم، والمهدئات، والأكسيد، والعوازل... الخ.

ويضيف «عبد الله السمطي» إلى ماسبق أن ذكرته فى سياق استخدام المفردات أو معجمهم الشعري: مفردات الطيور والحشرات كالسراطين والخنافس والكتاكيت والدود والجنادب والذباب والجراد واليمام، ثم مفردات الأدوية والحقن والمراهم، ومفردات الزهور الأجنبية، ثم مفردات الحيوانات، وأسماء الشخصيات، وأسماء المدن، وكأننا فى كتاب لعلوم الأحياء والجغرافيا، ولسنا أمام كتب شعرية[2].

ولا ريب أن البناء عند الهالوك يفتقر إلى أبسط القواعد والعلاقات التركيبية، فضلاً عن

---

(١) الشرق الأوسط، ٢٣/ ٣/ ١٩٨٥، والنصّ المنقود لأمجد ريّان.

(٢) الشرق الأوسط، ٨/ ١١/ ١٩٩٢.

فقدانهم الإحساس الجمالى بقيمة اللفظة أو المفردة والصورة، مما يفقد كلماتهم شاعريتها ووظيفتها الفنية، وإذا عرفنا أنهم أصلاً يخطئون فى اللغة نحواً وصرفًا وبلاغة، أدركنا مدى الفاجعة التي ينتظرها شعرنا العربي تحت رايتهم، وبخاصة إذا تذكرنا مزاعمهم وادعاءاتهم حول إنجازاتهم فى مجال القصيدة الحديثة !

ولنقرأ ماقاله العرّاب الأكبر «حجازي» عن واحد منهم :

«. . والأخطاء النحوية والعروضية التي كانت تظهر بكثرة فى قصائده الأولى أصبحت أقل، والشاعر لم يعد له عذر حتى فى هذا القليل، بل نحن لانكتفى منه بمجرد الصواب، وإنما نطلب الجمال»[1].

ومن المفارقات أن هذا العاجز نحويا وعروضياً، عُيّن عضواً بلجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة، الذي يفترض فيه أنه يضم صفوة الشعراء والنقاد !

ويدخل في هذه المفارقة أن هذا العاجز لغويا وعروضياً، هو الذى كتب عنه «جابر عصفور» أمين المجلس الأعلى للثقافة؛ دراسة مطوّلة كشف فيها كثيراً من العورات اللغوية وغيرها، مما ينطبق على نظرائه الآخرين[2].

ويقول «حجازى» عن آخر :

«ومن حق القراء علينا جميعًا أن نصارحه بأن فى شعره أخطاء عروضية كثيرة، وأخطاء لغوية أحيانًا حبَّذا لو تخلص منها إذن لتضاعفت قيمته . . »[3].

ثمة مسألة أخرى، تدخل فى هذا السياق، وهى مسألة مايسمى بشعر العامية، وهو بالضرورة غير الزجل والشعر الحلمنتيشي، وأصحابه يتبعون نهجًا مماثلاً، لجيل الهالوك، أوهم نسختهم العامية، إذ يزعمون أن كتاباتهم التي تمضي على نسق مايكتبه الهالوك بالفصحى، لا يقيمون للوزن أو القافية اعتباراً، ثم إنهم يستخدمون لغة هجينا، لا هى العامية التي يلهج بها

(١) الأهرام، ٢٠/١١/١٩٩١، والذي يتحدث عنه حجازي هو "محمد سليمان".

(٢) راجع : جابر عصفور، مجلة إبداع، مايو ١٩٩١.

(٣) الأهرام، ١٨/١٢/١٩٩١، والمقصود هو عبد المنعم رمضان.

الناس في الشارع المصري، ولا الفصحى التي يتكلّم بها المثقفون، إنها «عامية» تمثّل جنسًا لغويًا ثالثًا، يتوقع المروّجون له أن يحل محل الفصحى تمامًا، ويجد الآن ترويجًا له في بعض المجلات والصحف، وبخاصة تلك التي يصدرها «اليساريون» في مصر.

ومن محاولات التزييف لأصحاب تيار العامية، إصرارهم على الانتساب لبيرم التونسي وصلاح جاهين وفؤاد حداد وأحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود، والفارق بين الفريقين كبير، لأن الفريق الأخير« بيرم ومن على شاكلته» كانوا ملتزمين بتقاليد الزجل، ويحملون في حناياهم قضيّة تنتسب للوطن، حتى لو اختلف الناس معهم، أما الفريق الأول، فيبدو بعيدًا عن الالتزام الفني والمعنوي جميعًا، ساعيًا للشهرة من خلال التخريب اللغوي.

وفي النهاية، فإن شعر العامية المزعوم، لا قيمة له حاليا ولا مستقبلاً، لسبب بسيط، وهو تعدّد اللهجات من إقليم إلى إقليم، وتغيّرها من جيل إلى جيل، مما ينفي تأثيرها وقيمتها.

وليسمح لي القارىء أن أعفيه من إيراد نماذج لهذا الشعر المزعوم، فهو كلام غثّ ركيك لايستحق عناء النقل أو الترديد.

(٤)

غاية جيل الهالوك النهائية تحطيم القصيدة العربية المألوفة تمامًا، فلا يبقى فيها أثر للموسيقى أو التفاعيل، فضلاً عن إلغاء القافية تمامًا، وتجاوز الشعر العمودي، وشعر التفعيلة جميعًا، والوصول إلى مايسمى بقصيدة النثر، التي تقوم على الألفاظ الصادمة والمفردات الشاذة والتراكيب الغريبة والصور المعتمة! وهكذا يتحوّل الشعر العربي الذى ظلّ العرب قرابة العشرين قرنًا من الزمان يتذوقونه ووضعوا له المقاييس والمعايير التي اتفقت مع ذائقتهم وفطرتهم، إلى كلام ممسوخ مبهم لاطعم له ولا لون ولا رائحة، اللهم إلاّ ماتخلفه التجربة الهالوكية من إجرام فني وأدبي في حق الأمة، وبخاصة الأجيال الجديدة التي تتأثر بها بحكم التسلّط الهالوكي على مجال النشر الرسمي الذي يمثل النافذة الوحيدة المتاحة للأدباء.

وإذا كان الوعي النقدي الصحيح والصريح، يرى أن قصيدة النثر «المزعومة»، دليل على العجز والخواء، وبخاصة إذا جاءت فى إطار التعمية والغموض المظلم، فإن واحداً من جيل الهالوك يرى أن ذلك تصورٌ خاطىء، ويفسّر مقولته بأن «شعرية القصيدة غير مقصورة على زينتها فقط، كما كان يُقال لنا قديمًا. شعرية الشعر تنبع من عناصر عديدة إذا توافرت بالنص الشعرى توافراً إبداعياً يمكن للنصّ أن يكون شعراً جميلاً حتى وإن خلا من الوزن الخليلى (؟؟)»، ثم يضيف المذكور موضحًا مايسميه بعناصر الشعرية، فيرى أنها تتضمن ولا شك عنصر الموسيقى، ولكن الموسيقى غير الوزن الخليلي فى زعمه، الموسيقى أشمل وأرحب من الوزن الخليلي وتتحصل فى مفهومه من الفراغ بين الفقرات (؟!) طاقة الصورة بين مرحلة لمرحلة، علاقة الحروف ببعضها البعض، علاقات البنيان الشعري ببعضها البعض، التنافر والتناغم فى مفاصل القصيدة، العلاقة بين أشكال فنية شعرية قديمة وحديثة، ثم يتعطف صاحبنا أخيراً بإضافة الوزن الخليلي نفسه إلى ماسبق ذكره مما أسماه عناصر الشعرية!

ويطرح المذكور فى السياق لتحقيق الشعرية المزعومة مايسميه بحرية المبدع فى اجتياز كل الحدود، واختراق كل الأسوار والحجب، وكسر كل معتاد ثبوتى، من أجل آفاق متنوّعة للشعر وأشكال خصبة ثرية منه، تبعدنا - يتحدث المذكور - عن حديدية الشكل الواحد الوحيد الذي عشنا فيه زمنا، فليس للشعر حدود[1].

وفى الإطار ذاته يطرح أحدهم مقولة إن القصيدة قانون نفسها، وإنها تخلق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضراوتها (؟) البنائية[2].

وهذا بالطبع كلام مثير وغريب، إذ إنه يحاول أن يخلق فناً آخر - إنْ صحّت تسميته فناً - يوازي الشعر العربي الذي عرفته الأمّة، ووجدت فيه بغيتْها الوجدانية والروُحية والاجتماعية والجمالية، ثم إنه يتأكد من كلامهم أن الهدف الأول والأساسي بالنسبة لهم هو عملية الهدم أو كما يقولون «كسر كل معتاد ثبوتي»، وذلك أخطر ماتمخضت عنه حركة الهالوك، لأن البديل الذي

---

(١) انظر مقاله: حلمى سالم، قصيدة النثر، شعرية الشعر، الملحق الأدبى، جريدة المساء ٢٧/١/١٩٩٣.
(٢) محمد بدوي، الكرمل، ع ٤/ ١٩٨٤، ص٣٠٣.

طرحوه على الجمهور، كان حصرماً مسموماً، لايسمن ولا يغنى من جوع، فقد انصرف الجمهور وأعرض عن سيل تفاهاتهم وضحالاتهم، وأبدى اشمئزازه من بعض مافهمه من هذه الضحالات وتلك التفاهات كما سنرى إن شاء الله فى الفقرتين التاليتين.

إن مايسمى بقصيدة النثر كانت الستار الذي أخفى عجزهم الموسيقي، وجعلهم يجدون في أنفسهم الجرأة ليبشروا بمستقبلها فى شعرنا العربي على نحو مثير للاستفزاز والغرابة دون أن يقدموا حيثيات موضوعية أو فنية.

يقول أحدهم دون أن يقَّدمَ مسوّغًا حقيقياً لما يقول:

«قصيدة النثر، فى اعتقادي، هي فضاء الشعر الحقيقى، لأنها فضاء حرية لانهائي، والحرية شرط للإبداع، والإبداع فعل خلق، ولايمكن أن يتم خلق حقيقي بدون حرية الفعل الكاملة»[1].

والمغالطة في هذا الكلام واضحة، فالحرية فى كل الآداب لايمكن أن تتناقض مع التقاليد الأدبية، والصيغ الفنية التى تميز جنسًا أدبيًا عن آخر، حتى أولئك البرناسيين الذين جعلوا غايتهم الفن للفن، كانوا معروفين بجديتهم، ورصَانة شعرهم، وإيثارهم الأسلوب الكلاسيكي.

إننا نريدهم أن يكونوا أحراراً بالمعنى العام، الذي يفيد الأمة، ويدعم المجتمع، ولكن الحرية الفوضوية التي تحطم الفن وتقاليده وأسسه مرفوضة من جذورها.

ويقول آخر مبشِّراً بقصيدة النثر من خلال خيالات وأوهام وادعاءات لاتخفى:

«قصيدة النثر أعتقد أن لها قادم الأيام. فحوى ذلك أنها سوف تكشف حقيقةً عن عورات ماهو آت لتدمير فاسدنا وفضحه، ينير لحظات سوف يعيشها الكل بمرارة وانحطاط. قصيدة النثر منذ الخمسينيات - مع أنسي الحاج وأدونيس وتوفيق الصايغ تمثيلاً لاحصراً - كانت على الهامش، وأتمنى - بل سوف تكون - من المتن، لأن أفق الحرية بها أرحب - مع اللغة للتفتيش، والبلاغة للتدمير، ومع الرؤيا لاقتناص شكلها»[2].

---

(١) أحمد زرزور، الثقافة الجديدة، سبتمبر ١٩٩٢، ص٧٦.

(٢) محمد عبد إبراهيم، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

وواضح أن أئمة صاحب الكلام الذين مثّل بهم لقصيدة النثر، قد أثبتوا إخفاقًا ذريعًا في إقناع الوعي النقدي الأصيل بجدوى محاولاتهم، فضلاً عن منطلقاتهم الفكرية المشبوهة والتي ثار حولها كثير من الجدل واللغط والإدانة. ثم إنني لا أدرى ماذا يقصد المذكور بالتفتيش والتدمير والاقتناص في هذا السياق؟ إن الفن عطاء الموهوبين بحق، وهم الذين ينصرفون عادة إلى الإبداع الحقيقي الذي يتواصل مع الجمهور، وليس أولئك الثرثارون الذين لايجيدون قولاً كريمًا أو فعلاً مفيداً.

إن ادّعاء الهالوك حول الفضاء الشعري الحقيقي فيما يسمى بقصيدة النثر، مرفوض من الأغلبية الساحقة للنقاد، حتى أولئك المتعاطفين معهم، لايرون في هذه القصيدة الدعية شعراً، ولعلّه من المفيد أن نشير إلى ماقاله العرّاب الأكبر «أحمد عبد المعطي حجازى» الذي يعمل جاهداً لتسويق كتاباتهم الرديئة في أوسع الصحف انتشاراً..

يمهّد «حجازي» لرأيه بالانطلاق من مقولة أنه لابد لفهم إنتاجنا المعاصر من مبدأ يقوم على الحاجة العميقة الملحّة التي تجعل هذا الإنتاج مختلفًا عن النماذج المستقرّة والأنماط السائدة التي يعارضها الحداثيون معارضة منتظمة بنصوص تعتمد على لغة شخصية أقل صحة وزنية وأكثر صراحة وحساسية.

وخلاصة رأي «حجازي» في قصيدة النثر أنها شعر ناقص، ويقول: «إنني واحد من كثيرين في العالم لايمكنهم أن يتذوقوا الشعر تذوقًا صحيحًا إذا كان خاليًا من الوزن، لكن هؤلاء جميعًا - وأنا منهم - لايستطيعون في الوقت ذاته أن ينكروا وجود شكل شعري يسمى قصيدة النثر»![1].

ومع هذه الشهادة الناقصة، أو المتملّقة لأسباب تعرّضنا لها في الفقرة الأولى، يعترف في مكان آخر بأنه واحد من كثيرين لايستطيع أن يجد في قصيدة النثر بديلاً عن الشعر الموزون، لأنهم حتى لو سلّموا نظريًّا بنوع من الإيقاع يمكن أن يوجد فيها؛ لايرون سببًا كافيا لأن يتخلوا عن قيمة، طالما أحسّوها وتذوقوها مقابل قيمة مفترضة يصفها لهم الناقد، ويقدم على وجودها

(١) الأهرام، ١٩/٢/١٩٩١.

ألف دليل، لكنه لايستطيع أن يمنح أرواحهم وأبدانهم القدرة على تذوقها والانفعال بها[1].

إن حجازي بالرغم من كل ماساقه في تبرير وجود قصيدة النثر والاعتراف بها شعرًا ناقصًا يرفضها ضمنيا، ولايتقبلها شعرًا يناغي الأرواح والأبدان ويمنحها القدرة على التذوق والانفعال.

لقد مرّ شعرنا الحديث بمراحل عديدة تعرّض فيها للتجريب، وبقيت القصيدة العمودية ذات الشطرين والقافية، رمزًا على النبوغ الشعري ودليلاً إلى الشعراء الموهوبين، كما كانت أيضًا علامة على الضحالة الشعرية ومؤشرا يقود إلى الشعراء المزيفين، إننا نقرأ عنترة وحسان والمتنبي وشوقي ومحمود حسن إسماعيل ونجد في أشعارهم وموسيقاهم الكثير من الدلالات الفنية والإيحاءات الثرّة التي تتجدد مع كل قراءة، ونقرأ الشهاب الخفاجي والشيخ عبد الله الشبراوي وأحمد الدلنجاوي، من شعراء القرن الثاني عشر الهجري، فلا نجد في نظمهم إلا الجفاف والمعاظلة والتكلف والتصنّع والخواء، ونجد نظيرا أسوأ منه لدى شعراء الهالوك الذين يعيشون معنا فى أواخر القرن العشرين!

عرف الشعر العربى الحديث ماسُمى بالشعر المرسل ثم الشعر الحر ثم الشعر الجديد، والشعر الحديث والشعر المطلق وشعر التفعيلة والشعر المنطلق والشعر المستحدث والشعر غير العمودي، وكل هذه المسميات كانت في الغالب، تدور حول عدم الالتزام بالقافية الموحدة أو التفعيلات المتساوية، وكانت فى كل الأحوال تلتزم بالتفعيلة كأساس لموسيقى الشعر، أما «قصيدة النثر»، فلا أساس لها من العروض أو القافية، وتعتمد على مايسمى بالإيقاع الذاتي للكلمات والتراكيب. وهذا الأمر ليس جديدًا فقد ظهرت في أوائل القرن الحالى موجة «الشعر المنثور» التي ترفض الوزن، ولاترفض السجع الذي يأتى عفوًا، وهـذا الشعر المنثور كان «يزخر بتيار من العاطفة الدافقة، والكلمات الرقيقة، والصور العذبة، والخيال الشعري المجنح»[2]، وكان من أبرز فرسان هذا اللون الذي ماجرؤ على أن يسمى نفسه قصيدة مجموعة من اللبنانيين:

(١) المصدر السابق.
(٢) إبراهيم حمادة، مجلة القاهرة، العدد ٧٣. ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧هـ، ١٥ يوليو ١٩٨٧، الافتتاحية.

أبرزهم أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ومارون عبود، ومن كلام جبران في هذا النوع الذي غص بكثير من الاستعارات والكنايات والمجازات وأنوع الخيال، قوله يناجي الليل :

«ياليل العشاق والشعراء والمنشدين

ياليل الأشباح والأرواح والأخيلة

ياليل الشوق والصبابة والتذكار

أيها الجبّار الواقف بين أقزام المغرب وعرائس الفجر، المتقلّد سيف الرهبة، المتوج بالقمر المتشح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم.

في ظلالك تدب عواطف الشعراء، وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء، وبين ثنايا ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين.

أنا مثلك ياليل، أنا ليل مسترسل منبسط هادىء مضطرب، وليس لظلمتي بدء، ولا لأعماقي نهاية»[١].

وهذا النصّ الذي لم يدع أنه «قصيدة نثر» أفضل، في حقيقة الأمر، ألف مرّة من النماذج الهالوكية التي استعرضناها في ثنايا البحث، لغة وتركيبا وصورةً وإيقاعًا، والتي تعجز عن تقديم مثل هذا النموذج الذي كان صاحبه في زمانه من المتمردين على واقع الشعر العربي والثائرين ضدّه، وكتب في مقالة له بعنوان «لكم لغتكم ولي لغتي» يثور فيها على المعاجم والعروض والتفاعيل والقوافي»، «ومايحشر فيها من جائز وغير جائز»، ويثور ضد الأغراض من رثاء ومدح وفخر وتهنئة... الخ[٢].

على كل حال، فإن «الشعر المنثور» كان نتيجة لاحتكاك الكتاب اللبنانيين بالكتّاب الغربيين وخاصة الإنجليز فيما يسمونه بالشعر (الأبيض) غير المقفى وغير المقيد بالأوزان، والإفراط فيه - كمايرى الأستاذ عمر الدسوقي يرحمه الله - يؤدي إلى اللغط والثرثرة[٣].

---

(١) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ط٧، دار الفكر، بيروت ١٩٧٣، جـ٢ / ٢٣٠.

(٢) انظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، ط٢، ص٩٣، وعمر الدسوقي، جـ٢/ ٢٣٢.

(٣) عمر الدسوقي، جـ٢ / ٢٢٨.

بيد أن الذين كتبوا هذا الشعر المنثور في مصر كانوا كثيرين، ولكنهم لم يزعموا أنه شعر بديل للشعر العمودي المقفى، وأيضا لم يزعموا أنه قصيدة نثر، فقد عرف أدبنا الحديث مجموعة من الكتاب كتبوا هذا اللون وتفوّقوا فيه من أمثال: المنفلوطي وطه حسين والرافعي والزيات ومي زيادة وحسين عفيف وغيرهم.

وقد كان «مصطفى صادق الرافعي» من أعظم مَنْ كتبوا هذا اللون على الإطلاق في عصرنا الحديث، وبخاصة في كتبه المشهورة: أوراق الورد، والمساكين، ورسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وبعض مقالات «وحي القلم»، ومع ذلك، فقد رفض تسمية ما كتبه بـ«الشعر المنثور»، وعدّها دليلاً على جهل واضعيها، وقال: «فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية، ولا هو قد خلا منها في تاريخ الأدب، ولكن سرّ هذه التسمية أن الشعر العربي صناعة موسيقية دقيقة، ويظهر فيها الإخلال لأوهى علّة، ولأيسر سبب، ولا يوفّق إلى سبك المعاني فيها إلا مَنْ أمدّه الله بأصلح طبع، وأسلس ذوق، وأفصح بيان».

ثم يقول: «.. فمن قال: الشعر المنثور، فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية، وادعاؤه من ناحية أخرى»(1)

المفارقة أن بعض المشهورين ممن دعوا إلى «قصيدة النثر» في لبنان خاصة، لم يتورعوا أن يقوموا بعملية سطو ذكيّة على كتابات «الرافعي»، ونسبوا إلى أنفسهم مارفض الرجل أن يسميه شعرا منثوراً، أو يقبل بهذه التسمية أصلاً (!)، وعدوه «قصيدة نثر» حداثية تتجاوز عصرها وواقعها !!

على كل، فإن المبشرين من جيل الهالوك بقصيدة النثر ومستقبلها العريض، يقعون في خطأ جسيم، لأنها تخلّت عن خصوصيات الشعر، ولأنها كما يقول «إبراهيم حمادة» دخلت إلى طريق مسدود، مما سيعرض مسيرتها للتيبس والانغلاق، أو التسيّب والانسياح الذي يسرع بها إلى حدود النثر الصحفي المبقّع بالمحسنات اللفظية. وعندئذ تنهار مزاعمها الغامضة، الخاصة بوجود إيقاعات باطنية تغني عن الأطر الخليلية الخارجية والتماثلات الموسيقية».

---

(1) المقتطف، يناير ١٩٢٦، ص٣١، وانظر عمر الدسوقي، ٢/ ٢٣٠-٢٣١.

ويضيف إبراهيم حمادة قائلاً عن عيوب «قصيدة النثر»:

«أما أبرز عيوبها - في رأيي - فهو محدودية الموضوعات التي يمكن أن تتناولها، فهي لاتكاد تخرج عن حدود التهويمات، والانجذابات الخيالية والسيريالية، مستعينة على ذلك بالبرقشات اللغوية، والاستعارات المدهشة. ويتجلى عجزها الكامل، لوتعرضتْ للتعبير عن الحركة النفسية والدرامية والملحمية، بما تتضمنه من تحليلات ظاهرية وباطنية للشخصيات وأفعالها، إذ لا تستطيع ذلك التناول إلا وهي نثر عادي، وعندئذ ينتفي اسمها تمامًا من مجالها الخالي. أما القصيدة المبنية عروضيًا - سواء كانت عمودية أو غير عمودية - فهي لاتزال القادرة على استكناه الإحساس الدرامي والملحمي، والتعبير عنه»(١).

ولم يقتصر الأمر عند الهالوك على «قصيدة النثر» بوصفها كتابة، لا يرتبط بأي قيد، ولكن الأمر تعدى ذلك إلى تقليعات خطيرة ومسميات جديدة تنذر بشرٍّ عظيم ينتظر أدبنا العربي، إذا سمحنا له بالبقاء في الساحة الأدبية. من ذلك مايسمي بقصيدة البياض، وقصيدة عبر النوعية..

ويؤرخون لقصيدة البياض بقول «أمل دنقل»، بعد أن ترك فراغًا كبيراً في الصفحة: «كل ماكنت أكتب في هذه الصفحة الورقية صادرته العسس» وذلك في قصيدته «من أوراق أبي نواس» على أساس أن هناك مبرراً فنيًا يحتم على «أمل دنقل» ترك هذه المساحة البيضاء الخالية من الورق التي برر لها بمصادرة العسس (العسكر) لما كان مكتوبًا فيها. ثم خرجت بعض الدواوين الشعرية التي بها صفحات بيضاء كثيرة يسبقها أويعقبها عدة كلمات، على أساس أن هذا قول شعري جديد وليس مجرد فراغ! ويتساءل أحدهم: ألم يعطك البياض في نهاية كل مقطوعة إحساسًا بالتوقف الهادىء بعد كل معالجة شعرية؟ ألم يعطك البياض في نهاية كل مقطوعة إحساسًا بقافية، ولكنها قافية صامتة هذه المرة، وليست قافية مليئة بالصخب والقعقعة؟!

ويعلّق «أحمد فضل شبلول» على هذه التقليعة بقوله:

---

(١) إبراهيم حمادة، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، الافتتاحية، وانظر أيضا في العدد نفسه ص ٢٧، رأيًا للدكتور عبد القادر القط حول قصيدة النثر، ومن ضمن ماقاله: إذا كنت أنت قادرا أن تقول شعراً موزونًا دون أن تقع في السطحية أو التكلّف أو الصنعة، فما الداعي أن تقصد قصداً أو عمداً إلى التحلّل من الوزن؟...

«لن نستغرب بعد ذلك إذا خرج علينا أحدهم بكتاب كل صفحاته بيضاء، ومكتوب على غلافه «ديوان شعر» وعندما تسأله: أين الشعر! يقول لك: إنه الهدوء الذي تحمله هذه الصفحات. إنه اللون الأبيض رمز الصفاء والنقاء والثراء في هذه الصفحات. ولعله يضيف: إنني لم أشأ أن ألطخ هذا البياض الجميل، وهذه القصائد الصامتة الرائعة التي لن تصافحها عيناك بحبر المطابع الأسود وبضجيجها المملّ، ويكفينا الضجيج والسواد في حياتنا اليومية»[١].

أما «عبر النوعية» فهو جنس غريب حقاً، لأنه شعر يختلط بعناصر أدبية أخرى مثل القصة والمقالة وقصيدة النثر، أي تختلط فيه التقاليد الأدبية والقيم الفنية. إنه كتابة هجين، لايُعرف مَنْ أبوها الشرعي، وإلى مَنْ تنتسب، وقد علقّ «صلاح فضل» على كتاب «منازل الخطوة الأولى» لسيف الرجبي (من عُمان)، حيث يمثّل كتابه هذا اللون الهجين «عبر النوعية»، فقال:

«نجد أن هذا اللون من الكتابة التي تسمى (عبر نوعية) لمزجها بين تقنيات الشعر والسرد خاصة - والتي استشرت بين شباب المبدعين - بقدر ما تثري تجربة الشعر الغنائي بإدخال بعض العناصر الدرامية فيه، فإنها تسهم في تغييب الوعي بضرورة تجذير فنون السرد بجمالياتها الخاصة وعناصر شعريتها المختلفة في التكوين والإيقاع البعيدة عن بساطة الغناء وحلاوة التشبيه»[٢].

ترى ماذا سيحدث غداً؟ هل سيطلع علينا من يقول بمصطلح «مابعد النوعية»، على غرار «مابعد الحداثة»؟ كل شيء جائز ومحتمل، في جوّ أدبي فاسد؛ يستطيع فيه البعض اعتماداً على عناصر غير أدبية أن يقول ما يشاء، ويفرض على الساحة مايريد من مصطلحات ومحاولات!!

ولعلنا في ختام هذه الفقرة نستأنس برأي «أحمد عبد المعطي حجازي» حول مستقبل قصيدة النثر، حيث يقول:

«إنني أشك كثيراً في مستقبل قصيدة النثر، وهذا الشك في حدّ ذاته نوع من الانصاف، لأننا وقد وضعنا أيدينا على الشروط التي تتحكم في مستقبل قصيدة النثر، لن ننتظر منها الكثير، بل

---

(١) راجع مقالته، الجزيرة، ١٦/١٢/١٩٩٠، ص ١٥
(٢) انظر مقاله، العربي، العدد ٤٠٩، ديسمبر ١٩٩٢، ص ١١٥.

سنقنع بما تمنحنا من متعة »[1] . ومع أن هذا الرأى يصادم رأى الهالوك إلى حد ما، فإننا نقطع بأن قصيدة النثر لامستقبل لها، وأنها - كما قدمها الهالوك - لاتقدم متعة بحال من الأحوال، وذلك للأسباب التي فصّلناها سلفًا.

(٥)

فى إطار الحرية التى يمنحها «الهالوك» لأنفسهم بإلغاء القواعد والتقاليد الفنية، والوصول إلى حالة من فقدان التواصل، واللجوء إلى الزخرفة الفجّة والصورة المعتمة المظلمة، يلعب «الهالوك» على وتر «اللغة الدينية» لتشويه كل ماهو مرتبط بالإسلام. والسخرية منه، ومزجه بلغة «الشبق الجنسي» التي تسيطر على كثير من مفرداتهم وتركيباتهم.

وفي البداية، فإننا نستشعر موقفًا عدائيا من «الانتماء الإسلامي» يتمثّل في صورتين:

الأولى: تتمثل فى المصادر التي ينتمون إليها على المستوى العقدي، فهم كما رأينا متأثرون بمجموعة شعراء مجلة «شعر» اللبنانية (أدونيس، أنسي الحاج، توفيق صايغ)، وهؤلاء عملياً، معادون للفكرة الإسلامية، مناهضون لها، وقد ظهر التأثير واضحًا في المصطلح الديني الذي يستخدمونه (المسيح المصلوب، النبي المصلوب، الراهب، الكاتدارئية) فى الوقت الذي يكثرون فيه من الحديث عن الحركات السرّيّة والباطنية فى الإسلام (وهى حركات معادية بالضرورة)، وفضلاً عن ذلك فإن اسم الرسول الكريم «محمد» ﷺ، لم يرد أصلاً في كتابتهم. أما لفظ الجلالة، فقد جاء في مجال غير لائق، سواء عبروا عنه بلفظ الإله أو الله، ثم جاءت بعض الرموز الإسلامية لديهم فى صورة ساخرة أو شائهة، كما سنرى بعد قليل إن شاء الله.

ثانيا: سعيهم لتدمير النموذج اللغوي القرآني كما يسمونه، واحتفاؤهم بالنموذج التوارتي،

---

(١) الأهرام، ٢٦/ ٢/ ١٩٩٢. ويضرب حجازي مثلاً على ماتقدمه قصيده النثر من متعة [أمجد ريان]: [بيضاء/ بيضاء/: كأن جسمها / بلاحدود] ويقول: أليس هذا شعرا جميلاً ؟ويرد على نفسه: بلى، ولوكان ناقصاً غير موزون. ونحن بالطبع لانشاطره رأيه لأسباب لاتخفى على القارىء العادي!.

وقد مرّ بنا قول أحدهم عندما تحدث عن الخروج على النسق الثقافي الشامل، وقال: «إن تغيير النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدّة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، والخروج على النموذج اللغوى القرآنى، إذا حدث هذا، يصبح ممكنًا الخروج على نسق الخليل . . »[(١)] .

كما خّصص أحدهم ماسماه قصيدة مأخوذة عن سفر الجامعة، بعنوان «الجامعة» استوحى فيها سيرة النبى «سليمان» عليه السلام [(٢)] .

ولعل قراءة بعض النماذج القليلة تغني عن قراءة الكثير من غثاء الهالوك، وبخاصة في مجال التناول للذات الإلهية، دون أن نرتب على ذلك حكمًا شرعيًا، كما قد يتبادر إلى أذهان البعض، ودون أن يستدعي ذلك اتهامنا بتكفير أحد أو تبرئته، سنقرأ النماذج، وعلى القارىء أن يتخذ مايراه . .

يقول أحدهم في مقطع من نصٍ بعنوان «تدخلات فى شئون القلب»:

«تخلّصوا من بيعكم
يأيها الملوثو أروقة الهياكلْ،
واستشعروا شيئًا من النخيل يلقى رُطَبًا جنيًا،
فالله لايماطل
إلا الذين يوجعون القلب بالصدى المفرغ المخاتلْ» [(٣)] .

ومع سخف البناء والتصوير، وإظلام المعنى، فإن وصف الذات الإلهية بالمماطلة، نوع من التطاول الذي لايقرّه أحد. حتى غير المؤمنين بالله - والذين لايدينون بالإسلام - لايقبلون إقحام الذات الإلهية في هذا الهذيان المحموم. إن لفظ الجلالة «الله» يخصّ بالضرورة الدين الإسلامي، فلماذا الإصرار على النيل منه، ولماذا التركيز على جرح المشاعر الإسلامية؟ .

ويقول صاحب النص في مقطع آخر منه، متخذًا من لفظة العرش التي هي من خصائص

---

(١) أحمد طه، الكرمل، ع٤/ ١٩٨٤، ص٣٠٣.
(٢) محمد سليمان، السابق، ٣٤٤.
(٣) أحمد زرزور، السابق ص٣١٤.

الذات الإلهية في المفهوم الإسلامي علامة على هلاكها، مع الإلحاح على مفردات قرآنية وعقدية توحي بالسخرية والتهكم:

«لك الذي ماليس لكْ

لك الفصول أينعتْ

لك السماء . . انفطرتْ،

والأغنيات انفرطتْ

فخذ عصاك وابتعدْ،

يامن بعرشه هلكْ »(١).

وعلى فرض أنه يخاطب كياناً آخر، فهل يجوز لصاحبنا أن يضعه في دائرة الألوهية والملك والسماء والانفطار والعرش؟وهل صارت خصائص الذات الإلهية نهباً مشاعاً للهالوك يفعلون بها مايشاءون وفقاً لمفهوم الحرية القاصر عندهم، وكسر المعتاد والثوابت؟.

أما الرفيق الهالوكي الآخر، فيضع نفسه في مقام الذات الإلهية مباشرةً، ليسبّح نفسه، ويقدّس نفسه؛ يقول في نصٍ بعنوان «ثنائية»:

«جيمى جحيم وجيمكمو جنّةٌ

وأنا واحد في الجحيم

أسبّحني . . وأقدّسني.

أستجير بكم: أشعلوا الماءَ في جسدي»(٢).

وبعيداً عن لعبة الحروف السخيفة المتهافتة في كلام الهالوك، فهل يجوز أن يكون التسبيح والتقديس لغير الله؟ لقد ذكر القرآن الكريم ذكر التسبيح والتقديس لله وحده، كما أن الملائكة خُلقت لتسبيحه وتقديسه وحده، فكيف يتأتى لشخص - يفترض أنه مسلم، ويحمل اسما إسلامياً- أن يضع نفسه بمحاذاة الذات الإلهية؟

(١) نفسه، ٣١٥.
(٢) أحمد طه الكرمل، ع٤ / ١٩٨٤، ص٣١٦.

ثم هاهو رفيق ثالث يعبث بالذات الإلهية بطريقة لاتحتمل التأويل أو الدفاع عنها. يقول:

«سمعت صرخة

عرفت أن الله كان هاهنا

وإنني بإذنه

أنحل كالغمام

إنني بإذنه أسرق بعض الريش»(١).

يتعامل صاحبنا مع الذات الإلهية كأنه يتعامل مع رفاقه الذين يأتون إليه ويذهبون، ثم يسخر من الله - تعالى الله عما يقول علواً كبيراً - حين يجعل من إرادته ومشيئته وإذنه وسيلة لينحل صاحبنا كالغمام أو يسرق بعض الريش! مامعنى هذا التطاول الرخيص؟

يشير «حامد أبو أحمد» إلى نص آخر للمذكور يقول فيه «وهأنذا واقف كالإله المريض» ويعلق قائلاً:

«إن هذا الكلام متهافت ومعنى ملفق، والفرق بين التعبيرين واضح، والبون بينهما شاسع. فعندما يشبِّه الشاعر نفسه هنا بأنه واقف كالإله المريض، أو واقف كالإله يكون في مجال التعميم. ولعله يشبه نفسه بآلهة الأساطير أو آلهة الوثنية، ولكنه عندما يحدد اللفظ بكلمة الله ندخل من مجال التعميم إلى التخصيص وتصبح المسألة كلها تلفيقًا لامعنى، وخيالاً مريضًا «وعنجهية» كاذبة، خاصة إذا كانت القصيدة في حد ذاتها متهافتة لاقيمة لها»(٢).

ويبدو أن الكاتب يحاول أن يلتمس - بالرغم من كل شيء - عذراً للرفيق الهالوكي، ويحاول أن يفرّق بالتعميم والتخصيص فى مسألة إساءة الأدب إلى الذات الإلهية، وأعتقد أن حكاية آلهة اليونان أو آلهة الأساطير، بوصفها مخرجا للشخص يتعامل مع الذات الإلهية بهذا الأسلوب الرخيص، لامسوّغ لها، لأن كاتب النص لاتعنيه تلك التبريرات الساذجة من ناحية، ومن ناحية أخرى فإننى أسأل «حامد أبو أحمد» وهو الأزهري الذى يعرف حدود الحلال والحرام

---

(١) عبد المنعم رمضان، دمي صوب كل الجهات، البيان الكويتية، عدد ٢٣٣، أغسطس ١٩٨٥.

(٢) انظر مقاله، أدب ونقد، العدد ٢٢، ص ١٤٠.

في التوحيد والفقه والتفسير: مارأيه في الاستهانة بالذات الإلهية على هذا النحو الذي طالعناه في النصوص السابقة ؟.

لقد حاول «حامد أبو أحمد» أن يتملّق «الهالوك» عندما قال في مقالته: «واني سمعت بأذني من يتهم الشعراء المحدثين (يعني الهالوك) بالكفر! أي والله بالكفر!! وكأنهم مارقون يريدون هدم الدين والأصول والمعتقدات. وأظن أن القارىء في غنى عن أن أضرب له بعض الأمثلة من هذا القبيل مما ظهر في صحفنا خلال العامين الأخيرين»(١)

والآن يجوز لنا أن نسأله: مارأيك الآن؟ ثم إننا نقدم المزيد، عندما نرى صاحبه يصف الإله بأنه ذو عضوين!

«أدخلونا حجرةً بها عبدتان تحتكمان للإله ذي العضوين»(٢).

إنه نوع من الإسفاف الذي لايحتاج إلى تعليق، وأيضا لايحتاج إلى تملّق! وهاهو نموذج آخر بعنوان «باب مكة» كتبه صاحبه عن امرأة تسمى «التكرونية»، والتكارنة أو التكرونيات، نساء سود فقيرات قدمن عبر البحر للاستيطان في الحجاز، ويعتمدن غالبًا على التسوّل، أو بيع الحبوب للحجاج والمعتمرين ليأكل منها حمام الحرم، أو المتاجرة في بعض الأشياء البسيطة التي يحتاجها العابرون. يعبّر المذكور عن أفكار التكرونية بطريقة يمكن تأويلها، ولكنه كان يستطيع - لو أخلص لله - أن يتفاداها أويحترز في تصويره لأفكارها بما يتسق مع جلال الله وقدره، ولكنه لم يفعل، بل قال متحدِّثاً عن التكرونية:

«وتهمس في أذنيها الأمواج
هناك بمكة بئر الله
وحجر الله
وأن الله هنالك يجلس وسط ملائكة سوداء
يوزّع بين المقهورين الخبز

---

(١) أدب ونقد، عدد٢٢، يونيو ١٩٨٦، ص١٢٦

(٢) عبدالمنعم رمضان، الكرمل، عدد ٤/ ١٩٨٤، ٣٣٩.

ويمسح بالجلباب دموع المنكسرين . .».

وبعد تشخيص الذات الإلهية بالجلوس والتوزيع والمسح، ينتقل إلى مقطع آخر يسخر فيه من رمز من الرموز المحسوبة على الإسلام، وهو «المطوّع» الذى يمثل فرداً في هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ويقوم عادة بدور المحتسب المتطوع في الشريعة الإسلامية، ولكنه فى المملكة العربية السعودية يأخذ وضعاً رسمياً يمنحه محاسبة المخالفين للشريعة فى الأسواق والشوارع، ويدعو إلى الصلاة فى مواقيتها، ولكن صاحبنا السبعيني يحرص على أن يصورّ «المطوّع» في صورة عكسية تزري به وبانتمائه الدينى، من خلال ازدواجية يتناقض فيها الإيمان مع السلوك:

«كان المطوّع

ينشب فى السرّة عينيه كخطافين

ويلمس بعصاه مؤخرة المرأة

محشواً بطيور هائجة

ويقول: صلاة».(1)

وإذا كان «المطوّع» الذى يدعو إلى الصلاة مشغولاً بهمومه الجنسية كما رأينا في هذا النصّ الهالوكى، فإن هنالك نصوصاً أخرى تمزج بين الذات الإلهية والشبق الجنسي بصورة أشد وقاحة وتطاولاً واستهتاراً بالقيم والأخلاق والعقيدة والذوق العام، ولا يمكن أن يأتي نشرها عفوياً أو اعتباطياً في مجلة رسمية تصدرها الدولة، وينفق عليها شعب مسلم له مفاهيمه وتصوّراته التي تنكر هذا الإجرام وتلك الفجاجة، التي توجب أن تكون شرطة المحافظة على الآداب العامة هي الشاهد الأول عليها أمام القضاء. إنى أستغفر الله، وليعذرني القارىء إذا نقلت له جزءاً من هذا النصّ القبيح الآثم، الذى يدافع عنه البعض باسم الحرية!

[العاشق: حين نصير عجائز نصبح ممحوّين

العاشقة: ومتزنين

العاشق: سوف يقيم الله بناءً رحبًا

تحت المقبرة البحرية

---

(1) محمد فريد أبو سعدة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ٤٩، أكتوبر ١٩٩٢، ص٦٢ ومابعدها.

العاشقة: وينفخ في أجداث الموتى
ينبعثون رجالاً في صفٍ
ونساءً في صفين
العاشق: وينادي ياأبناء الله
يجيب الجمعُ: نعم
العاشقة: ينادي يافتيات الله
يجبن: نعم
العاشق: وإذا نادى يارمضان
يكون الجَمعُ حليفًا للنسيان].

إلى هنا، والمسألة فيما يبدو مجرد ثرثرة بين عاشقين يسخران من أحداث يوم القيامة، وبخاصة البعث والحساب، ويتلاعبان بلفظ الجلالة «الله»، دون مبرر واضح للسخرية أو الاستهزاء به، وهما في حالة شبق ومطارحة يفصح عنها الكلام الذى يأتي بعدئذ على النحو التالي:

[تكون الأنثى حافيةً
ذكرٌ حافٍ يومىءُ
أن كوني من شئت
فكيف أظنك قادمةً من تيه
كيف أسمّي هيأتك البرية
أنت امرأةٌ
وأنا رجلٌ
كنت صنعتُك من خمسة أضلاعٍ
ثم اساقط عنها العرقُ
ورائحةُ الإبطين
وجوعٌ

فالتحمت
واتكأ عليها كوعُ الله
وأحدث ثقبًا [يقصد الفرج]
يكفى أن يدخله الرجلُ
فتحمل عنه الوحدانيةُ كلَّ شظايا الكون
وتجمعها فى بطن
يقدرُ لو يتكوّرُ
لو ينسابُ سلالات
ويفيضُ
كأن الوحدانية آفلةٌ
وكأن الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعًا
تحت رءوس الناس
جليسًا للأطفال
إيهًا
أوهًا
تشبه مالانقدر أن نكتبهُ
امرأةٌ لاتنحلُّ فننظر في عرجون عناصرها
ونقول:
العضو الناشز تحت فضاء البطن جميلٌ
هذا ماسوّاه الأب الله . . . .][1] .

ونحن لاندري ماذا نقول الآن، وقد رأينا «الله - تعالى الله عما يقولون - سيعمل جليسًا

---

(١) عبد المنعم رمضان، مجلة إبداع ، الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية ، هيئة الكتاب، أكتوبر ١٩٩٢، ص٦٠ ومابعدها . والمفارقة أن اتحاد الكتاب فى مصر قد أصدر بعد نشر هذه القصيدة استنكاراً ندد فيه بالقصيدة وقائلها وناشرها، وللأسف فقد جاءت النتيجة على عكس ما يتوقع الناس إذ تم التمكين لهذا الشخص وأمثاله ، فى أجهزة النشر والإعلام ووزارة الثقافة ! وكأن هناك موافقة ضمنية من الجهات الرسمية على ما يقولون! (انظر نص الاستنكار في ملاحق الكتاب).

للأطفال» كما يقول الهالوكي، ورأينا له كوعًا يحدث ثقبًا - أي فرجا - ويسوّى العضو الناشز الجميل تحت فضاء البطن، ورأينا «الوحدانية» الصفة الإلهية المرتبطة بالعقيدة تأفل وتدخل في متاهة الشبق الجنسي الفجّ الذى يعبِّرُ عن نفسه بجرأة ووقاحة وسوقية غير مسبوقة «إيهًا . أوهًا» عند مضاجعة العاشقين؟

والسؤال الساذج البسيط الذي يطرح نفسه هنا: هل يستطيع صاحب هذا الكلام الوقح أن يتلاعب باسم حاكم من الحكام المعاصرين في هذا السياق الجنسي الرخيص؟، وهل يمكن لكل من امتهنوا لفظ الجلالة من الهالوكيين وغيرهم أن يمتهنوا اسم وزير أو مدير في هذا المجال الشبقي الآسن؟ وأسأل الذين يدافعون عنهم، ويتهموننا بأن أجدادنا كانوا أكثر وعيًا وتسامحًا، هل يمكن لكم الدفاع عن الهالوك لو أنهم استخدموا أسماء مسئولين معاصرين فى حمأة التعبير عن شبقهم المستعر؟

لقد عُرف الذين جدفوا فى حق الذات الإلهية قديمًا بالزنادقة، وهم، على كل حال، لم يكونوا بهذا الفجور الهالوكي الذى نعايشه الآن، وكان المجتمع المسلم آنذ يقتصّ منهم بالنبذ أو الرفض أو التعزير الذى يراه الحاكم، أما في أيامنا، فإن الإسلام، دين الأغلبية الساحقة لايملك حق التعبير عن نفسه، لأنه مطاردٌ «ومحاصر» ومتهم، أمام بعض المنتسبين إليه والمتحكمين فى مقدّراته، فضلاً عن الدول الصليبية العظمى وأتباعها فى العالم العربي!

إن فقه الحرية لدى المثقفين والمبدعين فى أبسط معانيه هو الدفاع عن حقوق الشعوب المضطهدة والمستباحة ضد الطغاة والمستبدين، واللصوص الكبار ومصاصي الدماء، وليس من الحرية فى شيء أن يقتصر معناها على العبث بالعقيدة والتعبير الفج عن الشبق الجنسي الشاذ، وإذا كان فهم الهالوك للحرية قاصراً على هذين المجالين، فبئست الحرية وبئس الأحرار.

إن الواضح حتى الآن من كتاباتهم التافهة هو الوقوف فى هاتين الدائرتين، الدين والجنس، بالمفهوم المعيب والمرفوض. أما السلطة التى يزعمون أنهم معادون لها، فلم يوجهوا إليها كلمة نقد صغيرة أو كبيرة، ولم يتناولوها بخير أوشر. فهل هذا يدخل فى دائرة الحرية؟ أم إنه الابتذال والسفالة والخداع والتسلق والإجرام، باسم الحداثة والحرية والشعر؟.

ومرة أخرى أسأل «حامد أبو أحمد» - وهو الأزهري الدارس للفقه والتوحيد والعقيدة والتفسير - ما رأيه فيما يقوله الهالوكي عن كوع الله الذي أحدث ثقبا، وعن الله الذي سيعمل جليسًا للأطفال؟ وهل يصرّ على أن مايقوله الهالوكي مجرد تلفيق وتهافت، أم إنه شيء آخر أكبر من ذلك؟.

حبذا لو كنا صرحاء مع العابثين بديننا وأخلاقنا. وأقول «ديننا»، لأنهم لا يجرءون أبدًا على المسّ بأية شريعة أخرى، ولا رمز من رموزها حتى لو كان هذا الرمز مجرّد «شماس» في كنيسة، أو خادم في كنيس!

(٦)

ولا شك أن «اللغة الجنسية» تأخذ مجالاً أوسع ومدى أبعد، فقد صارت جزءًا من معجمهم وخيالاتهم وهذيانهم، ولعلنا لاحظنا في النصّ السابق الذي مزج فيه صاحبه التجديف في حق الذات الإلهية بالشبق الجنسي وفعل المضاجعة، وهو مايدلّنا على مدى السيطرة الشبقية على أذهان الهالوك، لدرجة أن يشعر المرء أن هؤلاء القوم لا عمل لهم ولا اهتمام لديهم إلا الجنس والشبق مستبيحين في سبيل ذلك كل مقدس وثابت ولو كان الذات الإلهية!

ولعلنا نقرأ من النصّ الشبقي السابق جزءًا لنرى فيه إصرار صاحبه على تكرار عضو الأنوثة في المرأة كثر من مرة، وعضو الذكورة في الرجل أكثر من مرة، مقرونا بسلوك فجّ لايجرى إلا داخل الجدران المغلقة، ولا يتحدث عنه الناس بمثل هذه التصريح المجردّ عن الذوق السليم والفطرة النقيّة، مما تعارف عليه الناس باسم: «الحياء العام»:

يقول «الهالوكي» الذي يرفع لواء الحرية!:

[هذا الفَرجُ

هذا الفَرجُ

وهذا الفَرجُ

اعتصموا بسراويل

وغازات

ومناشفَ

واستيقاظ خاصَ

كان الفرج يناه وحيدا إن أدركهُ النوم وحيداً

أو يتغطى بالأحلام إذا ماحنَ

يقول الراوي:

[لما حنَ كثيراً

ألقى عنه غطاء الحلم

وأوسع مابين الشدقين

وبلل كل حوائطه

بعصير ينزف من آنية الروح

لكي يمتلىء بإحليل

إحليل

اح . . .].

والقارىء ليس بحاجة إلى شرح أو تحليل لذلك التسافل الرخيص الذي فاق ماعرفه الناس من كتابات جنسية رخيصة، وبخاصة إذا ماقطعنا أشواطًا أخرى في قراءة النصّ الهالوكي الذي يصف المضاجعة:

[وإذا مابلغ الذروة

يسند كفًا فوق الحوض

وكفًا تحت الإبط

يعلق ساقًا فوق الكتف اليمنى

ساقًا فوق الأخرى

ينتزع الأشواقَ جميعًا

كيما تصعد في ناموس الكون

وتذبح ظلك

تأكله إن جعت

وتصنع مما يبقى رائحة طيبة تكسو العانة . . .].

ويستمر النص الهالوكي في التعبير عن شبقه الجنسي، بصور شتى ومتعددة، ممعنة في البذاءة والفحش، حتى ينتهي إلى إخبارنا أن العالم أضيق من أعضائه!

واللغة الشبقية ليست قاصرة على واحد من الهالوك، وإنما تكاد تنتظمهم جميعًا بدرجات متفاوتة، ولكنهم يتفقون جميعا على تجاوز الذوق والفطرة وخدش الحياء العام، دون مسوغ فنّي مقبول، أو تعليل منطقي معقول، وهاهو أحدهم يقول فيما سماه ديوانا بعنوان «قبر لينقض»:

[أن تضع إصبعك في أَلْيَة امرأة

هو المرارة حقًا

فالزوائد عندما تصادفك

راقصة

ضامرة

تمنع عنك التخومُ التي يومًا

حلمت أن تنام عبرها

وقلبك دون رأس][1]

وبالرغم من تفاهة المعنى الذي تحمله، وسخفه الذي لا يخفى، فقد وجد من يشيد به في مجلة تصدرها الدولة اسمها مجلة «الشعر»!

وفي المجلة المذكورة طالع الناس مايسمى بقصيدة عنوانها «غزال تحت طاغية» يتحدث فيها كاتبها عن تجربة شبقية مع امرأة شيوعية معروفة، ويقول في مقطعها الرابع، كما نشرته المجلة:

---

(١) محمد عيد إبراهيم، قبر لينقض، د. ن، ١٩٩١، ص ٥.

[لست دنيوية وأنت الخلاص / كان مابيننا مضمراً فى لهاث الطفل إلى جيڤارا/ وأنا التي رأيتك في أولى بهذا القلب أن يخفقا/ صرت فى يدي وأنا مع جرحي الانتفاضات / كيف قابلتنى عن لم يعد فى لؤلؤ الأعماق محتمل (؟؟) سوى نصر الهزيمة / مازال مصباح يقاوم الفيروس / قرأت بالأمس إننى أمشى على الأرض مرحا / هل ماتزال على بنصرك الحرية / ساعدنى لكي أعود بك إلى يناير ٨٩/ مسام جلدي مفتوحة وروحى تسيل بين . . ركبتي كن، وقدم النون][1] .

ومع أن هذا الكلام أقرب إلى الهذيان المحموم الذي لاصلة له بالشعر، فإن المرء يأسى لتلك الجرأة الغريبة والمقتحمة للقرآن الكريم، في هذا السياق الرخيص الذي يتناول علاقة جنسية بين رجل وامرأة . . مادلالة «إنني أمشي على الأرض مرحاً؟» ولماذا لا يمرح بعيداً عن النصّ القرآني الطاهر؟ ثم ما دلالة الفعل «كن»؟ الذي يعني في النصّ القرآني تعبيراً عن القدرة الإلهية، كما يتضح في قوله تعالى:

﴿ماكان له أن يتخذ من ولد سبحانه، إذا قضى أمراً، فإنما يقول له كن فيكون﴾[1] .

ثم كيف تأتي «كن» ومسامّ جلد صاحبنا مفتوحة، وروحه تسيل بين ركبتى «كن» ؟ وكيف يمكن لإنسان أن يتقبَّل ذلك المعنى الرخيص الذى يتكوّن من تقديم النون في «كن» ؟ ثم أى شاعرية في هذه الصياغة السافلة التي تتوسّل بما هو مقدّس عند أغلبية الناس فى الوطن لغايات تافهة ورخيصة؟ وفى النهاية أي إنجاز، وأى إضافة، وأي تجاوز فني حققه السبعيني الطاغية الذي ركب غزالاً فوق مجلة «الشعر» التي تصدرها دولة مسلمة بأموال شعب مسلم يرفض السفالة والانحطاط ؟

ثم إن هناك من «الهالوك» من يقدِّمُ اللغة الشبقيَّة لوصف الفعل الجنسي فقط بصورة، مقزِّزة، ومثيرة للقرف، ولايمكن لعاقل أن يبحث لها عن تأويل تاريخي أو معاصر، بل لايستطيع عرَّاب من الذين يحاولون تسويق هذا الفُحْش أن يدعي أدنى شبهة بين هذه اللغة السافلة ولغة

---

(١) حلمى سالم، مجلة الشعر، أكتوبر ١٩٩١، ص ٤٨ . والمقطع في ص ٥١.

(٢) سورة مريم: ٣٥.

الصوفيّة أو غيرهم ؛ ولنقرأ مايقوله صاحب كلام قبيح نشر بعنوان «خروج»، يؤكد على وحدة اللغة الشبقية لدى الهالوك والتوجّه نحوها بوصفها غاية فى حد ذاتها :

[كنّا عريانين
ومشتبكين
كأصابع فى كفين
كانت تشهق كالمحتضر
وأنهج كحصانٍ
بين الفخذين
كانت كالجمرة
تصحو وتنام
وأنا أنحلُ صقورًا
وحمام
وفضاء
تمرحُ فيه غيومُ الشهوة
والتبغ
وعرق الإبطين . . .](1).

وللأسف، فإن هذه البذاءة نشرت فى مجلة تحمل اسم إمام البيان العربى الحديث «مصطفى صادق الرافعي»، الذي حمل على عاتقه أن يرفض الكلمة الخبيثة، وأن تكون كلمته طاهرة نقية مضيئة تستوحي الكلمة الطيبة التي عَبَّر عنها القرآن الكريم فى قوله تعالى : ﴿**ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون . ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبية اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار**﴾(2) .

---

(١) محمد فريد أبو سعدة، مجلة الرافعي، مديرية الشباب والرياضة بطنطا، العدد ٢٢، يوليو ١٩٩٢، ص١١.
(٢) سورة إبراهيم، ٢٤-٢٦.

ولكن أحفاد «الرافعي» - فيما يبدو - نسوا منهجه وأسلوبه وتصوّره!

والطريف العجيب أن الكتابات الأنثوية ضمن جيل الهالوك، لم تقصّر في منافسة الكتابات الذكرية، لإثبات أن اللغة الشبقيّة خصيصة هالوكية عامة. ولعل المقطع التالى يكفى فى هذا السياق، تقول واحدة منهن:

[كيف لم تلاحظْ أن الأقلام الجافة - ماركة «بيك» تحديدًا - لها سنٌّ يشبه الرصاصة؟] (1).

والفكرة التافهة فى هذا المقطع الذى لاشاعرية فيه، هي أن سنّ القلم الجاف من ماركة «بيك» يشبه عضو الذكورة فى الرجال!! ورحمة الله على الحياء الذي اتّسمت به النساء!

إن استخدام الأعضاء الجنسية، وبخاصة النهد أو الثدي فى الكتابات الهالوكية مسألة مألوفة، ويستطيع من يجد في نفسه القدرة على متابعة هذه الكتابات أن يحصي نماذج كثيرة، ونقدم بعضًا منها فيما يلى ليرى القارىء مدى الاستخفاف بالعقول والقيم والفن جميعاً:

-[أراني وافقًا أدلقُ التينَ والزيتونَ فى عب امرأة..]

-[كانت بالنهدين تقيسُ مسافتها..]

-[قف عاريا من السقوط تحت النهد/ فوق رغوتكَ

....

-[قف عاريا، تخلّ عن وَباء عورتك..].

-[هيئى ثديك الغرّ للجيشان..]

-[إن النيل نيل الكاسرات النهد، يمزجن الهوى بالوجد

......

سلْ يانيلُ فوق نهودهن ووشّها بالشوق.

مل يانيل فوق جلودهن وغشّها بالعشق.

فضْ يانيل عبر بطونهن ورشّها بالبرق].

---

(1) انظر مقال السمطى، الشرق الأوسط، 8/11/1992

-[كساقية من لظى تقبل المرأةُ المستحمةْ
جدائلها المرسلاتُ على النحر والخصر والبطن والكعب والناهدين: أثمّهْ.
أكنت المصلّى أم المصطلى؟].
-[الأنثى تركن ثدييها فوق أصابع قلبي
وتشاغل عينيها بتأمل أشياء الله.
ثم تنام على صدري](1).

وفي الحقيقة لاأجد تفسيرا مقنعًا لسيادة اللغة الشبقية البذيئة لدى الهالوك، اللهم إلا رغبتهم العدوانية والشريرة في مصادمة المجتمع وقيمه، بطريقة لاتستهدف الجوانب السلبية، بقدرماتستهدف الجوانب الإيجابية والمضيئة والمثمرة، وهو مايعني في النهاية أن هؤلاء الناس ضد المجتمع وضد أخلاقه لخلل في أعماقهم ونفوسهم، وهذا الخلل هو الذي وحدهم على البذاءة، وجعل كتاباتهم لاترقى إلى مستوى كتب الرصيف الرخيصة والوضيعة.

(٧)

أمام هذا الهبوط المسفّ الذى وصلت إليه كتابات الهالوك، وأمام إجماع المنحازين لهم والمتعاطفين معهم والمعارضين لمنهجهم على ضحالة كتاباتهم وكثرة أخطائهم وخطاياهم، على النحو الذى رأيناه فيما سلف، كان ينبغى عليهم أن يراجعوا أنفسهم، ويفيقوا، ويحاولوا السير على طريق الاستقامة الفنيّة والموضوعية ليكونوا عناصر إيجابية وضّاءة في خدمة الأمة والمجتمع، بدلاً من أن يكونوا عناصر سلبية وهدّامة، ولكنهم للأسف ساروا في طريق الندامة، وآثروا السلوك العدواني لإثبات وجودهم الأدبى.

صحيح أن بعضهم حاول التراجع التكتيكي لتحسين صورتهم أمام الجمهور، ولكنها محاولة مزيفة، لأن الواقع يؤكد استمرار عدوانيتهم، وازدواجية سلوكهم.

---

(١) النماذج السابقة منقولة كلها عن نصوص أحمد زرزور، أحمد طه، جمال القصاص، حسن طلب، عبد المنعم رمضان، حلمى سالم المنشورة في الكرمل ع٤٠ /١٩٨٤.

لقد عقد بعضهم أمسية بنادى الأدب فى قصر ثقافة الفيوم، وزعموا فى هذه الأمسية أن عملية التجديد تحتوى على «عنصري الهدم والبناء»، وأنهم ليسوا منقطعين عن التراث، ولكن التجديد - فى زعمهم - يحتوى استيعاب التراث والحوار الدائم معه، وفي الوقت نفسه فإن «الهمّ» يتجاوز هذا التراث، ذلك لايتم من فراغ، فعملية التجديد تقتضي فهم هذا التراث وهضمه، ثم بعد ذلك إعادة إنتاجه.

وتمادى بعضهم في مزاعمه حين قال إن شعراء السبعينيات - يقصد الهالوك - أبناء شرعيون للقصيدة العربية والتراث العربي[1].

وهذا الكلام لايحتاج إلى عناء كثير في الردّ عليه، إذ إن نتاجهم القريب يشى بإمعانهم في تحدي القيم والتقاليد والأخلاق والفن والقصيدة العربية والتراث والدين جميعًا، ولعل ماأوردناه في الفقرتين الخامسة والسادسة خير دليل على ذلك.

وسوف ندلّل على عدوانيتهم وازدواجية سلوكهم الفكري والعملي، من خلال مزاعمهم ومواقفهم تجاه النقاد والشعراء والسلطة والنفط، حيث أخذوا - فى الظاهر - موقفًا رافضًا من الجميع - وفي الباطن - موقف القبول، الذي نكشف عنه في النقاط التالية:

أولا: موقفهم من النقاد:

كان الموقف الهالوكي من النقاد بصفة عامة موقفًا عدائيًا رخيصًا هبط إلى مستوى السبّ والقذف مما لايليق بمن يحمل القلم فى مواجهة من يقوّمه ويرشده ويقود خطاه فى الطريق الصحيح، فقد وصفوا النقاد بالتخلّف والجهل وعدم مواكبة الإنتاج الجديد والفن الجديد. وكان من المفارقات أن يكون العداء الرخيص من النقاد الذين أخذوا بيدهم واحتضنوهم وانحازوا إليهم ودافعوا عنهم، وتملّقوهم في بعض الأحيان، لدرجة أن كتب أحدهم مقالاً يهجو ناقدًا متعاطفًا معهم بعنوان «فتوحات التخلّف»!

---

(١) مجلة حريتي، القاهرة، ٢٠/١٢/٩٢، ص٥٥.

وفي الندوة التي نشرتها لهم مجلة الكرمل، وأدارها العرّاب الذي تبناهم وقدّمهم للجمهور، انصبّ سبّهم على النقاد من كافة الاتجاهات، وبخاصة الاتجاه اليساري الذي يمثله: محمود أمين العالم، ورجاء النقاش وعز الدين إسماعيل [١].

وكان الدكتور عبد القادر القط من أبرز الذين تعرّضوا للعدوان الهالوكي في مقولاتهم وندواتهم وأحاديثهم الصحفية، ولم يملك الرجل في مواجهتهم إلا الإصرار على موقفه الرافض لتجاربهم الرديئة، والبذيئة في أحيان كثيرة، ولم يتردد في وصفهم بالعدوانية وعدم الأصالة وأنهم أحدثوا بلبلة وانقطاعًا بين المبدع والمتلقي، ويحاولون أن يفرضوا شعرهم الذي يرفضه معظم المتلقين من خلال نشاطهم الاجتماعي والشخصي، مع محاولة فرض اسم الشاعر من خلال مواقف مفتعلة، وأضاف إلى ذلك أنهم لم يتمكنوا من تمثيل التطور الحضاري وأسرعوا بفرض أنفسهم على الساحة الأدبية، ثم قال: «إن هذا الجيل عدواني يريد أن يفرض نفسه فرضًا سريعًا عن طريق الصلات الاجتماعية».. ثم يصفهم بالتعالي على المتلقي وتجاهل حقيقة أن المتلقي شريك للمبدع في لحظة الإبداع [٢].

وقد تكرر اتهامهم للنقاد بالتخلّف، ولم يقف الأمر عند هذا الاتهام بل تعداه إلى لغة بذيئة مسفّة يسبّون بها من يخالفهم من الكتّاب والنقاد بطريقة لايقرّها خلق، ولا تدل على انتماء حقيقي إلى دائرة الأدب والأدباء، لأنها خارج إطار الفكر والجدل والنقاش [٣].

وسبق أن رأيناهم يحمّلون النقاد مسئولية غموض كتاباتهم وإبهامهم، لأن الرؤية النقدية المتخلّفة في زعمهم هي الرؤية السائدة [٤].

كما سبق أن رأينا اتهامهم للنقاد بالعمل فيما يسمونه أنظمة عشائرية تحرص على سطح براق (يقصد الأنظمة الخليجية)، «وهذه الأنظمة النفطية - في تصوّرهم تطرح - مفهومًا متخلّفًا للشعر(؟)، ربما وجدنا نحن شعراء السبعينيات لدحضه ونفيه والتقاطع معه» [٥].

(١) جريدة الرياض، ٢٧/٥/١٩٩٢.

(٢) انظر الكرمل، ع ٤/ ١٩٨٤، ٢٩٣.

(٣) انظر نماذج لذلك ما قاله "حسن طلب": الرياض (الملحق الأدبي)، ١٤/١/١٤١٢هـ، و"ماجد يوسف" عكاظ (الملحق الأدبي) ٢٤/٢/١٤١٢هـ، ١/٣/١٤١٢هـ.

(٤) انظر كلام أحمد طه، الكرمل ٤/ ١٩٨٤، ص٣٠٤.

(٥) انظر كلام عبد المنعم رمضان، المصدر السابق، ص٣٠٥.

ثم إنهم حملوا على «جابر عصفور»، لأنه اتهمهم بعدم إضافة شيء إلى «أمل دنقل»[1].

ولن نستطرد أكثر من ذلك في تعديد مظاهر عدوانيتهم وملامح استهتارهم بالنقد والنقاد، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تمضي المعادلة الأدبية إذا كان الكاتب الذي يفترض فيه الإبداع، يرفض النقاد الذين يفترض فيهم تقويم الكاتب وتوجيهه والأخذ بيده نحو الصحيح من القيم الفنية والتقاليد الأدبية؟ ثم هل تسلّم الحياة الأدبية نفسها لكل من يملك العضلات العدوانية، كي يعدّ نفسه شاعراً أو أديباً بالقوة، ويذهب بعد ذلك ذوق الأمة الذي صُنع من تراكمات معرفية على مدى مئات السنين إلى الجحيم؟

أعتقد أن العدوانية الهالوكية تحتاج إلى عملية ردع نقدي ينبغي أن يتضافر كل المخلصين من النقاد والأدباء لصياغته وتنفيذه، حتى ننقي الحديقة الأدبية من النباتات المتسلقة، ولا يبقى فيها غير الورد وكل ماهو جميل.

ثانيا: موقفهم من الشعراء:

عندما مايخلف جيل أدبي جيلاً أدبياً، فلا يعني أن اللاحق أفضل بالضرورة من السابق، والعكس صحيح أيضا. ولكنَّ نفي اللاحق للسابق دون مسوّغات مقبولة وأسباب معقولة يصبح ضرباً من العبث الآثم والهذيان المحموم؛ لأن الغاية هنا، هي حب الظهور والاستعراض، والنرجسية التي لا تقبل بغيرها شريكاً أو رفيقاً.

وعندما ظهر شعراء الأرض المحتلة عقب هزيمة ١٩٦٧ التي تحقّقتْ بفضل الطغيان الناصري/ البعثي الذي كان يعتمد على حب الظهور والاستعراض والنرجسية، لم يفعلوا مافعله الهالوك في ديارنا المصرية، وإنما أثر عن أحدهم - بالرغم من أنه شيوعي - ويتكلم عن الشاعر الفلسطيني عبدالكريم الكرمي (أبو سلمى) تشبيهه له بأنه «الجذع الذي نبتت عليه أغانينا». . ولكن الهالوك المصري لم يعترف بكل من سبقوه بدءاً من شوقي حتى أبوسنة! ومع أن العراب الأكبر «أحمد حجازي» المسوّق لكتاباتهم الرديئة حاول أن ينسبهم إلى شوقي ويجعلهم أحفاداً له، إلا إنهم رفضوا هذا الانتساب، لأن «شوقي» في زعمهم «رجعي» (!) كما سبقت الإشارة في الفقرة الأولى.

---

(١) انظر كلام حلمي سالم، المصدر نفسه، ص٣٠٩.

والأكثر طرافة في الأمر، وإثارة للضحك فى عصر البكاء، أن يرفضوا شاعرًا مصريًا خرج كثير منهم من معطفه شاءوا أم أبوا، وهو «محمد عفيفي مطر»، الذي يقدِّم شعرًا غامضًا ومبهمًا فى كثير من الحالات[1]، فهم يرون أن اقترابه منهم - وليس اقترابهم منه! - اقتراب وهمي، لأنه - في زعمهم - كان يعاني من غياب المعمار (؟)، أما هم فيحاولون كشف المعمار وغيابه، أو بلغة «كمال أبوديب» خفاءه وتجليه[2].

وهذا الادعاء الجهول لايستحق عناء الردّ، لأن الباحث فى شعر «محمد عفيفي مطر»، يكتشف بالتأكيد أن المعمار لديه حاضر دائمًا، أكثر من حضوره لدى الهالوك، الذين يعانون أساسًا من الافتقار إلى أبسط قواعد اللغة!

ومثل الادعاء الجهول السابق، ادعاؤهم بإزاحة شعر الستينيات إلى الهامش، وهيمنتهم على مايسمى بالسياق الشعري ليس فى مصر وحدها بل فى العالم العربى كله[3]، ولاأدري من الذي يقرر الإزاحة والهيمنة، في الوقت الذى يعرض فيه الجمهور عن كتاباتهم ولايقبل عليها بالرغم من الضجيج الذى يثيرونه والآلة الإعلامية التي تغرق الأسواق بما يكتبون؟ وفى الوقت الذي يتفق فيه معظم النقاد على ضحالة إنتاجهم ورداءته وبذاءته؟

إنهم لايقبلون، بالشعراء المعاصرين لهم من جيل السبعينيات، وعندما تعدد لهم أسماء بعضهم يسخرون قائلين: إنها قائمة انتخابية لم نسمع بها، بل إنهم يرون فى شعر «فاروق جويدة» مثلاً، مرحلة استسلام الجمهور، لشعر يشبه الكتب الجنسية الرديئة وأغاني الميكروباص (؟) - رمتني بدائها وانسلتْ كما يقول المثل القديم - ثم يزعمون أن شعر «صلاح عبد الصبور» و«حجازى» (العرّاب الأكبر الذي يتبناهم الآن) تراث لايمكن إعادة إنتاجه، أما شعراء الستّينيّات

---

(١) لا أزعم أنني أفهم كل مايكتبه "محمد عفيفي مطر"، فكثير من أشعاره تستغلق علي إدراكي، وفهمي المتواضع، وإن كان يزعم هو أن شعره واضح إلى حدّ الابتذال!! (راجع، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، يوليو ١٩٨٧)، ولكن الرجل في كل الأحوال يملك أسلوبًا رائعًا حين يكتب النثر (راجع نماذج له فى مجلة "سنابل" التي كانت تصدر في كفر الشيخ فى أوائل السبعينيات، ثم إنه يملك أدواته باقتدار، فضلاً عن ثقافة عميقة في مجالي الفلسفة والتصوّف، وإن كنا نخالفه فى اتجاهه وتصوراته، ثم إنه يبقى بالنسبة للهالوك: نخلة عالية ينمو على جذعها الهالوك الذي يجف بعد حين.

(٢) انظر كلام عبد المنعم رمضان، الكرمل، ١٩٨٤/٤، ص ٣٠٠.

(٣) راجع كلام فريد أبو سعدة (اسمه الكامل محمد فريد أبو سعدة)، جريدة عكاظ، ملحق دنيا، جدة، ١٩٩٢/٩/١م.

فشعرهم تافه لايستحق أن يتحوّل إلى تراث![1]، وهذه العدوانية التي تكتسح في طريقها كل شيء نذير بعصر من الهبوط الأدبي، قد يتواضع إلى جانبه ما رأيناه في العصر العثماني، وهو ما يحتم على النقاد والأدباء والجمهور أن يواجهوا عدوانية الهالوك بالرفض الحاسم حتى يعود لأدبنا بهاؤه ونضارته، تعبيرا عن همومنا وبعثا لأمانينا.

ثالثا: موقفهم من السلطة:

السلطة في أي بلد هي الحكومة التي تحكمها، وموقف المثقف والكاتب والشاعر من هذه السلطة هو موقف المقوّم والمطالب بالعدل أو المزيد منه، والحرية أو المزيد منها، وبإيجاز شديد يمكن القول إن موقف أصحاب القلم من السلطة في بلاد مثل بلاد الغرب وأميركا، يختلف عن موقف نظرائهم في بلدان العالم الثالث، فالأولون لايعانون من القهر أو الطغيان، ويملكون القدرة على التعبير بصورة لاتتاح للآخرين، ولذا فموقفهم مع السلطة التي تأتي بإرادة شعبها، هو في مجمله موقف المتعاون الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة العمل في أجهزة الاستخبارات، وكان الكاتب البريطاني الراحل "سومرست موم" من أبرز الأدباء الذين عملوا في هذا المجال لخدمة الحكومة البريطانية انطلاقا من كونه يخدم شعبا لاحاكما أو أشخاصا بأعينهم، أيضا، فإن الكاتب الغربي يستطيع أن يواجه حكومته بمايرى انتقادا أو رفضا دون أن يؤثر ذلك عليه أو على رزقه، أو على تعاونه مع السلطة عند الضرورة.

أما في بلاد العالم الثالث التي يعاني أكثرها من الاستبداد والطغيان والقهر والنهب، فالموقف مختلف، لأن الكاتب في هذه البلدان لايستطيع أن يتمتع بالعيش الآمن، ولا يمكنه أن يحمي رأسه من السقوط إذا تجاوز الحدود التي ترسمها السلطة، فيتحول إلى واحد من ثلاثة، إما إلى شهيد عندما يصر على إعلان موقفه، أو يلزم الصمت حين لا يستطيع أن يجاهر بآرائه، أو يتحوّل إلى بوق يتحدث باسم السلطة ويحمل مباخرها ويبشر بفتوحات قهرها وطغيانها واستبدادها ونهبها لأموال الأمة وأحلامها في الحرية والعدل والأمن.

فأين يقع الهالوك بالنسبة للسلطة في مصر؟

---

(١) انظر كلام عبد المنعم رمضان، جريدة الوفد، ٥/ ٩/ ١٩٩١

لاشك أن مصر تعيش قدراً محدوداً من حرية الكلام التي تترتب عليها بعض الآثار السلبية، ولاشك أنه يمكن للكاتب أن يقول كثيراً مما يريد، وإن كان عليه أن يتحمل نتيجة مايقول، بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ويمكن القول بصفة عامة إن الهالوك لم يقفوا من السلطة موقفاً معادياً، ولم تسجل كتاباتهم الشعرية والنثرية مثل هذا الموقف، والمسجل لهم حتى الآن؛ أنهم صاروا من أبواق السلطة وحملة مباخرها والمبشرين بأفكارها سواء جاءت هذه الأفكار لصالح الأمة أو ضدها. وهذا أسوأ موقف يمكن أن يقفه كاتب أو فريق من الكتاب، وبخاصة إذا كان هذا الفريق يبني وجوده الأدبي والثقافي على أساس العداء للسلطة ورفضها، والزعم بأنه دخل سجونها!

لقد ألحوا كثيراً على بطولات مزعومة ضد السلطة، ورأينا العديد من مقولاتهم تكرس هذا الزعم، بل إنهم يتهمون غيرهم بالعمل لحساب السلطة وركوب عربتها.

فهم يرون أن نشر كتاباتهم في مجلات «الماستر» خروج على السلطة[1]، ويزعمون أنهم ينتمون إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢، والجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات[2]، وأن الذين سبقوهم - أي شعراء الستينيات - قد التحقوا بخدمة السلطة، وروجوا لها فكرياً، والتصقوا بها حتى الآن، وأنهم (أي الهالوك) كانوا خارج اللعبة (أي لعبة السلطة) منذ البداية[3].

وكتاباتهم أول من يكذب موقفهم من السلطة، فلا يوجد فيها ما ينبئ من قريب أو بعيد، بعدائهم للحكومة أو رفضهم لها أو انتقادهم لأي موقف من مواقفها.

ثم إنهم بصورة أو أخرى، كانوا عوناً للطغاة والديكتاتورية - وعملوا في خدمة الأنظمة المستبدة، والدعاية لها، ولعل موقفهم من «صدام حسين» وحزب البعث أبرز دليل على ذلك. فقد عملوا في صحفه، ونشروا في مؤسساته الثقافية، وياللعار فقد أصدر أحدهم ديواناً يتغزل في بطولته و«قادسيته» الآثمة التي شنها ضد إيران طوال ثماني سنوات. ثم إنهم الآن صاروا يتحكمون في المؤسسة الثقافية المصرية ومجلاتها وهيئة كتابها وندواتها ومعارضها ودخلوا

(١)، (٢)، (٣): انظر مقالة أحمد طه، رفعت سلام: الكرمل، ٤/ ١٩٨٤، صفحات ٢٩٢، ٢٩٤، ٢٩٥ على الترتيب.

مجلسها الأعلى للثقافة، كما صارت لهم سيطرة واضحة على معظم الصفحات الثقافية فى الصحف المصرية التي تسيطر عليها الدولة[1]، فأين هو التناقض المزعوم بينهم وبين السلطة؟.

إن سيطرتهم على المرافق الثقافية الرسمية الآن، حولتهم إلى مستبدّين من نوع لايعرف التسامح، فقد حرموا هذه المرافق على غيرهم من مخالفيهم في الفكر والاتجاه، وبأموال الأمة راحوا ينشرون غثاءهم وبذاءتهم، دون مراعاة لشعور الأمة وأخلاقها وذوقها، وهومايؤكد في النهاية أن موقفهم من السلطة موقف انتهازي رخيص لا يليق بمثقف حقيقي، فضلاً عن شاعر أصيل.

ويدخل في هذا الموقف الانتهازي أن أحدهم تقدّم لجائزة الدولة التشجيعية واستطاع بمعونة العرّاب الأكبر الذي يتبنى الهالوك «أحمد عبد المعطي حجازى» أن يحصل على نصف الجائزة، ولكنه بعد إعلان الفوز راح يلعن الجائزة ويسبّ المؤسسة الثقافية، ويشتم أعضاء اللجنة المحكمة وغيرهم، ثم قَبل الجائزة بعد أن رُفعت قيمتها!! فهل هذا ينبىء عن أصحاب مبادىء ومواقف؟

رابعًا: موقفهم من النفط:

لا شك أن «النفط» أو بلاد النفط وامتداداتها، تمثل محوراً من المحاور التي تثبت عدوانية «الهالوك» وتناقضاتهم مما يشي بخلل عظيم لدى جيل افتقد القيمَ والتقاليد، وأحدث صدعًا فى الواقع الأدبي والثقافي دونَ أسباب جوهرية تسوّغه أو تفسّره.

فقد كان «النفط» محور لعناتهم وهجماتهم، سواء في مقولاتهم وتصريحاتهم، أو فيما يسمونه شعراً وقصائد، ولكن الواقع كان يقول شيئًا آخر مغايراً ونقيضًا.

لقد ذهب معظمهم إلى بلاد النفط، وقضوا فيها سنوات طوالاً، ومازال بعضهم حتى كتابة هذه السطور، يقيم هنالك، ويحظى بكثير من الاهتمام والإغداق، ويتمتع بماتمنحه هذه البلاد من رخاء ويسر وخدمات.

---

(١) تحدث أحدهم عن المؤسسة الثقافية قبل أن ينخرط في سلك العمل لها، فاتهمها بالموات، واتهم الجوائز التي تمنحها بأنها ذات تاريخ مخز، وأنها منحازة لكل ماهو بعيد عن الفن الحقيقي والإبداع الجيد، فضلاً عن اتهاماته الرخيصة لبعض الأساتذة الذين يشاركون فى عضوية اللجان بهذه المؤسسة راجع ماقاله («حسن طلب»، الوطن العربي، ٢٦/٧/١٩٩١، ص٤٥).

لقد تهالكوا على الذهاب إلى بلاد النفط، لدرجة أن بعضهم قَبل أن يذهب «مَحْرَمًا»، أي مرافقًا للزوجة، حيث تعمل هي، ويجلس هو في البيت لمرافقة الصغار ورعايتهم، وفضلاً عن ذلك، فقد كانت الصحف التي تصدر في بلاد النفط، أو بأموال النفط في أوربا مجالاً خصبًا لنشر كتاباتهم الرديئة والحصول من وراء ما ينشرون على مكافآت سخية، وبعضهم كان يعمل مراسلاً نظير راتب شهري عال.

فلماذا الهجوم على النفط وأهله؟ ولماذا هذا التناقض بين الهجوم على النفط والعيش في داخله وعلى معطياته؟

كتب أحدهم ماسماه قصيدة بعنوان «غريب آخر على الخليج»، يقلّد فيها الشاعر العراقي الراحل «بدر شاكر السيّاب»، مع الفارق الفنّي والموضوعي بين الصورة والأصل؛ يقول فيها:

[أنا الغريب ياخليج
ماجئت أستعطيك، بل أعطيك، فانظر:
قد أراك الله في بنيك ماأرى أباك فيك
قال، قد انطبق الشطّان الآن
وبين اللجة والشطّ
اقتتل الرهط
فقني خطر النفطّ
قلت: النفط هو الفاقةْ
ناقلة البترول هي الناقةْ
وقد انفلتتُ من خيمة عبد القيس
إلى عصر الطاقةْ][1].

ومن حق المذكور أن يقول في النفط مايشاء، ولكن محاولة الاستعلاء وإثبات الذات «ماجئت أستعطيك بل أعطيك» لامسوّغ لها هنا، لسبب بسيط جدًا، هو أن المذكور ذهب إلى بلاد

(١) حسن طلب، الأهرام، ١٩٩١/٩/٤.

النفط بقدميه، ولـم يجره أحدُ من قفاه ليعيش هناك، بل إن غيره يتحايلون للذهاب ولو في حماية زوجاتهم، ثم إن العلاقة بين أهل النفط ومَنْ يذهب إليهم علاقة تبادل منفعة، خبرة فى مقابل مال، ثم ماالداعي إلى هذه المعايرة وذلك الأستعلاء المرذول، وأهل النفط، أصلاً وبالرغم من كل ماقد يحدث من بعضهم من استعلاء مقابل وتطرّف عنصرى شعوبي، أخوة وأشقاء في الدين واللغة والتاريخ والجغرافيا والماضي والحاضر والمستقبل؟!. وإذا كان هناك من يحتجّ بظهور نزعة عنصرية أو شعوبية في البلاد النفطية، فينبغي أن نعترف بأن هنالك نزعة شعوبية مقابلة يدّعي أصحابها أنهم فراعنة، وانهم أصحـاب حضارة عمرها سبعة آلاف سنة، متناسين أن الهويّة الواحدة التى تجمع العرب كلهم هى الإسلام الذى يرفض العنصرية والشعوبية جميعًا. ومن المفارقات العجيبة أن الذين يتزعمون الدعوة العنصرية الشعوبية فى الخليج هم الرفاق الحداثيون الذيـن يرتبطون بروابط وثيقة مع نظرائهم الهالوكيين!

ثم لماذا نفترض أن النفط شرّ كله؟ ألم يكن هو الذى ساند الطغاة المهزومين بعد انكسارهم في ١٩٦٧، ووقف مع المنتصرين فى حرب رمضان؟

وهل يجب على من يحمل القلم أن يثير العداوات والخصومات بين الأشقاء أمْ يسعى للعلاج والوئام والنظر إلى مستقبل أفضل، فى وقت تتوحَّد فيه دول الغرب التي لا تجمعها وشائج أو صلات مثلما تجمعنا الوشائج والصلات؟ إن «الهالوك» يبحثون عن ذواتهم فقط، ويتحركون بمنهج لايتفق مع المبادىء والأعراف، يتمثَّلُ فى ذلك الانفصام الواضح بين مايقولون ويفعلون وبخاصة، فى بلاد النفط وصحافتها.

لقد خرجت مجلة «اليمامة» السعودية على الناس ذات يوم، لتقدم مفاجأة عن واحد من الهالوك، وتصفه بـ«حامل أجراس الفضيحة»، وتتحدث عما يفعله من تغرير ببعض الشباب القاصر الذى يطمح إلى الشهرة الأدبية، ولايملك أدوات الأدب ووسائله، فيزيّن له الأمور وييسّر هاله، ويكتب عنه ويكيل له المدائح العصماء، وكل ذلك نظير كسب ماديّ، ولنترك كاتب المقالة السعودي يعطينا ملمحًا لحامل أجراس الفضيحة، يقول:

«أمجد ريان، أحد الشعراء المصريين، وهو نظرياً مثقفٌ جيد، ومقتدر، ولكنه أخلاقيا،

يستخدم هذه الثقافة للاستفادة الشخصية والتغرير بالقاصرين ثقافيا، ولقد أتى لساحتنا الثقافية، وبحث عن نقاط ضعفها، وتغلغل فيها مستغلاً الثقة والتقدير والبراءة أيضاً، ولوّح لنا بأنه ناقد يستكشف هذه الأرض الإبداعية البكر، ويستخرج كنوزها الوفيرة، فالتفّ حول البسطاء يستغل سذاجتهم، ويستفيدون من اسمه الثقافي، ولأن الطمع أعمى، فلقد اندفع بحماس أهوج، يكيل المديح هنا وهناك فانكشفت سوأته بأسرع مما يتوقع، وبانت حقيقته للجميع . . . الخ»[1].

وبالرغم مما في هذا الكلام، والمقالة كلها، من تورّم شعوبي وانتفاخ عنصري ولغة مَنْ رخيص مرذول، فإنه أصاب كبد الحقيقة حين كشف حامل أجراس الفضيحة الهالوكي وتحايله على النفط وأهله، مما يجعل صورة «المصري» في عيون الآخرين غير طيبة على أحسن الفروض!

إن الهالوك ينقلون فضائحهم على الصفحات النفطية دون أن يخجلوا من سلوكهم الذي يسيء لشعبهم ووطنهم، وهي فضائح لاتتوقف، وتتراوح مابين المشكلات البسيطة التي تجري فيما بينهم، أو مع الآخرين، في مقاهيهم وندواتهم ولقاءاتهم، والسلوكيات التي تعصف بما يقولونه ويدّعونه جملة وتفصيلاً.

ولعلّ ماجرى من أحدهم مع بعض أشعار أمل دنقل، يؤكد إصرارهم على العصف بكل قيمة مضيئة، وكل تقليد نبيل، فقد نشر أحدهم قصائد: «أمل دنقل» القديمة، التي أوصى بعدم نشرها، ضمن دراسة في حلقات بجريدة «صوت الكويت الدولي»، مما اضطر أرملة الشاعر الراحل إلى رفع دعوى قضائية ضد المذكور، وقد علّقَتْ على ماحدث بأنه يتجاوز الدعوى القضائية إلى قضية أخرى أكثر خطورة هي أخلاقيات الكتابة وأخلاقيات النشر، وتضيف: لأن قيم البيع والتجارة لاتنتج حبّاً، فكان لابد أن يكون محتوى الدراسة هجائية لأمل دنقل، حيث أكّد في أكثر من موقع أن تجربة أمل الشعرية تأكيد للتقريرية، وأحادية الرؤية والمحافظة والذوق السائد والعدمية والفاشية[2].

---

(١) حامل أجراس الفضيحة، مجلة اليمامة، الرياض، عدد ١١٧٤، ٢٤ ربيع الأول ١٤١٢هـ، ص٦٢ - ٦٣ .

(٢) الوطن العربي، باريس، ٢٦/٧/١٩٩١، والمقصود هو «رفعت سلام».

ونستطيع أن نعدّد الكثير من الفضائح التي تأتي على هذه الشاكلة، ويصنَعها الهالوك بوعي و إرادة وإدراك، دون خجل أو حياء، ولكنها في النهاية تعبير عن تناقض صارخ وفاضح بين مايقولون ومايفعلون، وهي بلاشك تعطينا دلالة لا تخفى على نوعية القضايا التي تشغلهم ومردودها على كتاباتهم.

إن الهالوك تشكيل عصابي يفتقد الفضائل الأدبية، وإن كان يتمتع بالرذائل العدوانية التي يغذّيها التسلق والخواء والادّعاء.

* * *

والخلاصة :

إن جيل الهالوك لايحقُّ له أن ينتمي إلى «أحمد شوقي» ولا «المتنبي» ولا «امرىء القيس»، ثم إنه وباء أصيبتْ به الحديقة الأدبية ينبغي استئصاله لتتفتح كل الورود والأزهار، وإن دعاواه حول الحداثة مردودة عليه، فالذي يعاني من قصور واضح في النحو والصرف والعروض لايجوز له بحال أن يدخل ساحة الشعر النظيفة ويدّعى أنه حداثي. كذلك فإن الادعاء بأن قصيدة النثر هي مستقبل الشعر وفضاؤه الرحب محض تخرّصات لاقيمة لها، يؤكد ذلك إخفاق كل المحاولات لتأسيس قصيدة نثر منذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم.

وأستغفر الله وأكرر اعتذاري للقارىء الكريم عن إيراد النماذج التي تناولت الذات الإلهية بصورة غير لائقة، وتلك التي أسرفت في الفحْش والبذاءة، وتلك التي عبّرت عن عدوانية أشخاص فضحوا أنفسهم ووطنهم خارج الحدود.

وفي النهاية، فإنه لايصح إلا الصحيح ! واسلمي يامصر.

** ** **

الملاحق

نشأت المصري(*):

عبد الرحمن الناصر: القلب والوطن

في يوم ربيع مخضر العينين
جئت وفي قدميك بصيص نهار
.. في العشرين من العمر وأصحابك شاغلهم أحلى الأسمار
وجلست على عرش النار .. الثأر .. الوهن الخوار
جئت .. فأشفقت الأقدار،
أن يلتهم الموج سحاب الآفاق فيمسى قطرات في التيار .
خاتم جدك يلمع بالخوف وبالرغبة، يمنحك المحنة، تصبح ملكا ..
قمر الأقمار
أنت زرعت حياتك في أعطاف الموت .. حين قبلت
ولأنك صوت السيف وسيف الصوت
من يدك الموت نجاة للأعداء
والفرسان وراءك أصداء ..
كانت قرطبة شاردة اللب،
تبحث عن عاشقها المعشوق و"الزهراء" رمال سوداء
و"الإسلام" الدولة عملاق يتعارك فيه النبض المخنوق .

آراء خاصة للملك القمر:
ليس هو الحب إذن
إذا رأيت في يديه خنجراً أو قنبلـــه

(*) نشأت شوقي المصري (١٩٤٤ - ..) من مواليد منية النصر دقهلية، له مجموعتان شعريتان: النزهة بين شرائح اللهب، والقلب والوطن بالإضافة الى بعض الدراسات الإسلامية والأدبية.

أو أحرفاً تكبل النقيض ثم تقتلـــــــه
أو شهوة ينصب فى ظلالها سجن ومقصله
الحب ليس نزهة الفرسان فى الليالى المظلمة ،
. . وفى الصباح يطردون الحاجب الأمين
ويصبح السجود للصغار مكرمه
ويصبح اللصوص والمهرجون فى المقدمــــــــه
الحب نور يحضن الحبيب مرة وألف مرة يحضن الوطن .

مواجهـــــــــة :
س : هل نمت فى أحضان زهرائك والدمار فى الديار خيله مطهمه
أم صغت من كل انتصار قبلة ملثمه ؟!!
ج : القلب دار للهوى
وأعذب الهوى الوطن / وساعة فى الله قد تثاقل الزمن
« سل رجفتى من منذر » الذى يصيح فى المساجد :
« يا أيها الخليفة المجاهد »
« الترف . الترف . . »
. . تنفست النـــدم
والأنجم الحزينـــة
ترصد شقوتى
وإن تكن « زهراء » عطرها الخفىّ شدّنى . . فكان مهر حبها مدينه
فلتشهد المشاهد الأمينه
« السيف فوق هامات القبل » .

الوطـــن العالــــم :
« طوطة » ياعبد الرحمن الناصر بالباب

تسألك الصفح فتصفح

يحتكم إليك الإفرنج فتفلح

لكن . . الإسلام هنا وهناك جراحاً لا تبرحْ . . ونهاراً يذبحْ

والليل تفحّم فوق النار الشرقيّه

فالإسلاميون ضحايا أو نكرات فوق المسرح

ياليتك كنت الأحكم

فيبارك عدلك كل البدن المسلم

يغتسل العالم فى القرآن الخالد

فالفرحة تبدأ من كون يلهج بالله الواحد ،

برسول الله محمد

تعليق هامشـــــى :

الناس إذا اختبأوا فى الصمت جناه

والناس إذا ارتحلوا فى النزوة والمال جُناه

والناس إذا احترقوا صاحوا :

نحصد ما بالأمس زرعناه

- منذر بن سعيد البلوطى : أشهر وأجرأ خطباء المساجد فى عصره .

- طوطة : أميرة من الفرنجة .

- الزهراء : اسم المدينة التى أقامها عبد الرحمن الناصر باسم حبيبته .

** ** **

محمد سعد بيومي (*) :

الاعــتراف

معذرة للبدء ، فقد كان البدء سموما
كنت كبيرا فى دنيا الله ،
وكنت غريرا موهوما
واحتضنتنى الأرض الرخوةُ
وتسللتُ إليك ، علوت ، لفظت القلب المهموما

* * *

معذرةً للبدء
ومعذرة أنى لم أكبح نفسى
لم أسألها : كيف تبين لمن
عاش ضليلا ودميما
معذرة أنى لم أسأل حين بدأنا لحظة حريتنا
كيف علوتُ
لماذا حلقت بعيدا؟ ونأيتُ . .
وكيف قتلنا لحظتنا
معذرةً قد كنتُ جهولاً . . وظلوما

* * *

أدركت أخيراً أن من العبث لقاءك فى الغيبوبةفاجتزت سيولاً وغيوما
واخترت حروفك

(*) محمد سعد بيومى ، من مواليد بورسعيد(١٩٤٤- . .)، تخرج فى كلية الآداب، جامعة القاهرة، نشرت له ثلاث مجموعات شعرية، هى «حوار الأبعاد . .» (بالاشتراك) ١٩٧٧ ، و«رحلة آدم» ١٩٨٠ ، و«صغى ويقول الموج» (بالاشتراك) ١٩٨٧ . وله مسرحيتان شعريتان، هما : «وينتصر الموت» ١٩٨٣ ، و «بلقيس» ١٩٩٣ .

وهجرت شعورا محموما

. . . . . .

فى لغتك أبصرتُ، وأبصرتُ طريقا معلوما
ونهلتُ علَوما وعلوما
وتركتُ النَّفَس المحروما . . !

* * *

- لا تتعجبْ
من ذاق الحب فلن يبخلْ
ويظل دواماً
فى سفرٍ حتى يرحلْ

. . . . . .

من جزر النور نهلتُ،
وأشربت الروح عبيرا
واستقدمتُ نجوما
وتركتُ سرابا . . ورجوما
وبدأتُ أفكُّ رموزك رمزا . . رمزا
من جزر الحبِّ أتيتُ
طليق الروح
طليق الخطو
أغنى للحرية والضوء وللدفء
لبسمة طفل / ولسجدة قلب . كَسر القيد، وعاد . . فلا تتعجبْ
من ذاق الحبّ فلن يبخلْ
ويظل دواما فى سفر حتى يرحل
طائرك وليدُ النور . .

يعودُ من الجزر المأمولة
منتعش الروح
يشعُّ الطيب . . طهور الملمس
درّيّ الخطو، وتوّابُ القلب
صدوقا . . وحميما

* * *

من وعي النور أرى منطلقات الأسفار
ومنطلقات الأوتار
وإني أسألك الآن . .
فمن من ولدته الدنيا معصوما؟

فولاذ عبد الله الأنور (*) :

قفول المتنبي إلى مصر

ياكاتم أنفاسي / يامترصد أحلامي

يابوابات المصيدة المنتشرة حولي

هأ نذا في البرد اللافح ، / والليل الفتاك ، أعود إليك ،

فلست أضاهيك ، / ولا أقدر أن أتطاول فأعاديك ،

ولا حتى أن يسنح لي حلم الهجرة ، / عن واديك .

اصطفقت في وجهي أبواب العدل ، فعدت / إلى أبواب الجور المفتوحة فيك .

انغلقت في وجهي شرفات الحبّ ، / فعدتُ الى بيّارات المقت ، / المزروعة فيكْ .

ياكفَّ الحقد المجهولة تسحبني من خلفي ، / حين أدير الى الحبّ عيوني .

ياشبح الموت الواقف بين المجد وبيني / فلتهدأ

ها جفل الخيل ، وحاصرني الليل ، / وتلك البيداء ابتلعتني ،

والسيف امتَشَقتُه في وجهي / أطلالُ الربع العافي .

فأنا لا يعرفني إلآك ، / وهأنذا في البرد اللافح ، / والليل الفتّاك أعود إليك

ولا أبغي الا ركن المأوى / ولقيمات العصر ، / وفضل الكأس ،

أجيئك بعصايَ فخذها ، / وسأحيا في كنفك عبدا ،

(*) فولاذ عبد الله الأنور ، من مواليد سوهاج (١٩٤٦ - . .) . تخرج في دار العلوم ، وله مجموعة شعرية بعنوان "شارات المجد المنطفئة" .

مسرور الطلعة فى ظل سواد أياديك ، / وبطش لياليك ،
ونور الظلم الساطع فيك ،
أناعبدك ، لست أضاهيك فخذنى
لستُ أضاهيك .

** ** **

مقالة الكتب القديمة

بدأت القراءة من حيث جاءت
نبوءة رسل القرون الأخيره
وقالت لى الكتب المستكنه / فوق المتون العجاف الضريره
سيأتى على الناس حين من الدهر
يبتاع فيه الكرام الرغيف / بناصية الشيخ أو بالضفيره .
وقالت سيأتى على الناس / حين من الدهر / تصفر فيه الوجوه ،
وتسود فيه الوجوه ،
وحتى وجوه القرى والبيوت وما تحتويه ،
وشمس النهار بباب النهار تتوه . .
ويأتى زمان يموت على وجهه كل لون / سوى الاصفرار
يموت النهار . . / يموت بأرضكمو الزرع والاخضرار
وتنهار كل الحصون المنيعة حول الديار
وآخر شيء يموت بها . . / يموت على صدرها الانتظار .
وقالت : أتاك الذى كنت تخشى . . / فهل يمكن العوم فى اللجج العاتيه .
وهل تستطيع إذا ما ألم بأرض التخوف / طوفان نوح
وأقلع رهط المصلين خلف النهار / وأنت تصيح . .
(ساوى الى جبل . .) / من جديد . . .
وأصبحت فى زمن الاختيار . .

(*) درويش الأسيوطى، من مواليد الهمامية بأسيوط (١٩٤٦- . .)، له مجموعة من االدواوين، منها: أغنية لسيناء (بالاشتراك)، الحب فى الغربة، أغنية رمادية، جئت أقول، بالإضافة إلى بعض المسرحيات.

لديك طريقان :

إما النجاة . .

أو الصمت . .

والصمت باب إلى الانتحار .

وقالت : لأنك أخفيت ما كنت تعلم / خوف السجون . .

وخوف اتهامك بالطيش أو بالجنون . .

ستبقى - عقابا - ترى ما تراه / ويرفضك الموت ،

يأبى عليك ،

وتقسو عليك دروب الحياه

لتمشى ، وتبصر نعشك يمشى

يشيعه للقبور الجناه

** ** **

محمد عبدالفتاح الشاذلي (*) :

الخروج من الدائرة

(١)

تلفظني البحار طحلباً غريبا
على جناح الموج جئت للشواطىء المكابره
أبحث فى الرمال عن دثار
أبحث فى الصخور عن سكن
وحولى الصغار متعبون
والريح تعوى فى جنون

(٢)

رأيت بحرى فى السماء طائرا
ترقرقت فى أعين الصغار دمعةٌ
يابحـــرُ . .
أبناؤك نحنُ
مُدَّ لنا ذراعك النَّديَّهْ ..
حلوقنا تشققتْ على مذابح الجفاف
والريح حولنا عتيَّهْ
يابحـــرُ . . .
أبناؤك نحنُ
مُدَّ لناذراعك النديَّهْ

(*) محمد عبد الفتاح الشاذلي، من مواليد الإسكندرية (١٩٤٨-١٩٧٩)، حصل علي بكالوريوس الخدمة الاجتماعية، وله ديوان واحد بعنوان «الطبول» عن جماعة فاروس بالإسكندرية عام ١٩٨٠.

(٣)

حلمتُ أنني
أحاور الأسماك والمحار
حلمتُ أنني أعود متعبا
- من فرط ما رقصت وانتشيت -
لهدأة الديار
حلمت أنني هناك
أعانق الصغار
صحوت من غفوتي القصيره
وفي فمي علالة السراب
وبردتي الصقيع والأشواك
كان الصغار يصرخون
والريح . . مسَّها الجنون . .

** ** **

فوزي خضـــــر(*):

السقوط في زمن الإعياء

عيناك تصفعني . . فالضيق والفرج
والصمت يسألني عني فأختــلجُ

ظمـآن . . بيني وبين القـرب هاويةٌ
ترتجُّ فيـهـا الدمـوع البكم والحــرجُ

يثـرثر الأمل المذبوح فـوق يــدي
ويرتمي ـ في عـيوني ـ الموت والهرجُ

وأنت تحت بحـار الصمت . . لؤلؤةٌ
ودونك السـاعـد المقطوع واللججُ

ياقلبَ . . مـا زال في قفـر الهوي أرج
وفي الحَنين شـفـاء البـعـد تنفــرجُ

مـآذن الحب تمشي في الطريق لـهـا
لعلهـا تسـمـع الآيات تنبلـج

وها أنا أحشـد الأطيـار . . أرسلهـا
بما ألاقي، وتبكي في دمي الحـجج

ألست أنت ظـلال الخلد في سُبُلي
ومن يديك جنودي للدنا خـرجـوا

قعدتُ منتصَراً . . من سقطتي لغتي
ومن عـيـوني يطل الكوكب البَهـجُ

ويستـبيح الأراضيَ ظلُّ أجنحـتي
وبين عـينيك يـلقـاني - هنا -الحـرج

فـفي سمَاك تواريخي وأمتـعـتي
وبين كـفـيك قلبي نام يختـلـــج

وأنت لي مـوطني ألحـانُ أغنيتي
وأنت مـا - تحت جلد الليل - يعتلج

حبيبتَي . . والهوي يرتاح في رئتي
همًا يطيـل . . وبالأنفـاس يمتـزج

وها أنت رُحت ـ كنجم السعد ـ هاجرةً
وظـلٌّ يمرح في درب الهـوي العوَجُ

لكنني ـ بداً ـ أُبْقي على شـفـتي
حرفاً من اسمك . . يسقيني فأبتهج

حكمت أن أرحلَ ـ الأعوام ـ مغتـرباً
وطارقـا ظهر بابَ . . منه لا ألـجُ!

وها أنا أَصعـد الأحلام مبتـهـلاً
وكلمـا أرتقي: يهـوى بي الـدَّرُجُ

أبنيه من أعظمي، لحمي . . وأوردتي
وكلمـا أرتقي: يهـوى بي الـدَّرج

** ** **

(*) فوزي محمود خضر، من مواليد البحيرة(١٩٥٠- . .)، له مجموعة دواوين، منها: من سيمفونية العشق، فصل فى الجحيم، النيل يعقبر المواسم - يحمل دبلوم المعهد الصحى، وليسانس اللغة العربية من آداب الإسكندرية، ويعد رسالة ما جستير فى الأدب.

أحمد محمود مبارك (*):

المهـــــر

خطفـــوها . . ذات الجـــدائل لَمّا خـــدر النوم بالعـــيـون استـبـدّا
دونهـا البـيـد والغـراس رمـاحٌ كلُّ شبـر أحـاله الهـول سـدّا
ترمقُ الأفقَ بالأمـانى فـتـعـمي ويصـيـر الفَـراغُ سـجناً وقـيـدا
وهوانُ الإسـار فى رئتـيـهـا زَفَرَات تنعى شمـوخـاً ومـجْدا
ذاك مُهْرٌفـوق الرمـاح وحـيـدُ يتـسلى بحـدَى المنونَ كى تُسْتَرَدّا
ينظر المهـرُ حوله . . لا صـحـابٌ فلـيـرَمْ سـار قـبلهُ أو تردّى
غـيـر أنّ العـيـونَ بالعـزم وقْدٌ ومـسـوّارٌ على المدى ليس يهـدا
وصـهـيلُ الإباء حـين تعـالـى فـجّر البيـدَ دمـدمـات ورعـدا
أيُّهـا المهـرُ : بعـد تلك الروابى شَجَرُ الغـار قـد نما وتندَّى
والنجـيـمـاتُ فى يديهـا وشـاحٌ للـذى يُرْجعُ السّبيّـةَ يُهـدى
أيهـذا الجـسورُ . . كم من رماح لم يكن نصْلهـا لعـزمكَ نِدّا
كم سحقتَ الصعابَ فى كل شوطٍ وقـهـرتَ المحـالَ حين تصدّى
فـامض للمـجـد وارم بالعـزم دومـاً بعضَ درب لمّا يزل يتحـدي
أوشك الفـجـرُ أن يلوح لعـيـن أدركتْ خطوك المضىءَ المجدّا
ليس يعنيك إن تولّى صـحـابٌ ليس يعنيك كم جـواد تـردّى
يُزهر المجدُ إن مضَيْتَ وحـيـدا مـا أعـزَّ الجسُورَ إن كـان فـردا

** ** ** **

(*) أحمد محمود مبارك، من مواليد إيتاى البارود بحيرة (١٩٥٣ - . .) يعمل بالشئون القانونية بمحافظة الإسكندرية، وله مجموعتان شعريتان: في انتظار الشمس، تداعيات - بالإضافة إلى بعض المقالات الأدبية.

عبد الستار سليم (*):

السـفر . . عبر القرون

(١)

وأسرى . . / أقاتل ليلى
وفى كل شبر . . أعانق ويلى
حمائل سيفى علتها القتامه
وضلَّ حصانى . . ببيداء « نجد »
فكيف الوصول . . لبيد « تهامه »

(٢)

وقالوا أصابتك عين . .
لأن حصانك عالى الصهيل
وإلا . . فكيف الحصان الأصيل . .
تغوص سنابكه فى الصخور ؟!!
فبخِّرهُ . . إن كنت معتقداً فى البخور
وعلق عليه التمائم
- « فعلت ولم يجدني . .
وتهت . . وتاه حصاني . . الأصيل . .
المزاحم»

(*) عبد الستار سليم، من مواليد قنا (١٩٤٥- . .) له ديوان منشور بعنوان: الحياة في توابيت الذاكرة، وله مجموعتان مخطوطتان بعنوان: مزامير العصر الخلفي، والكل في واحد، فضلا عن محاولة زجلية في مجموعة منشورة بعنوان: « النقش ع المية».

(٣)

ورحت أفتش عبر القرون
أمر على أرض « عبس » . .
أناديك يا « عنترة»
أعرني حصانك . . ياذا الحصان المحارب
رغم الحراب الطوال . . كأشطان بئر
أعرني حصانك . . ياعنترة
فقد قيل إن حصانك . . عند اللقا
قسوره
يكرُ . . يفرُ . .
يقول قصائد شعر
ومُرّهْ . . يعلمني الاقتحام / وينفذ بي في جبال الزحام
ويمرق بين / غبار الطريق . . فيفتح بي حصن « خيبر »
وينظم لى من رمال الصحارى . .
عقود العقيق

(٤)

وفوق التلال . . / أسافر عبر القرون السحيقه . ./ هنالك
لعلي ألاقى « أبازيد » . ./ أعرف منه رءوس المسالك
فكل القبائل . . ضلت حجاها / وكل الفوارس تاهت خطاها
فأين « أبو زيد »/ يشحذ لي همتي
ويمنح قلبي قوس الشهامه/ يعلم رأسي لفّ العمامه
وحين تثار رمال الصحاري . . بريح الشمال
يعلم وجهي كيف اللثام . ./ وكيف أهزّ الحسام
يوضح لي كل ذلك/ فأعرف منه السبيل . . لكسب المعارك .

(٥)

ذهبت لأرض الكنوز . . / أحل وثاق اللآلىء/ وسر الليالي

وقلب الأميره

وأسأل عمن يبيع الطيوب / ويمنحني . . / بعد طول الرحيل الحشايا

الوثيره

أسافر عبر القرون . . وحيدا / لأكشف كل كنوز الجزيره

وأفهم سر الخيول الأصيله

وألعن كل شيوخ القبيله .

** ** **

عـــزت الطيري (*):

ياوطــــنى

(١)

ياوطني/ تنفرد بكل العشقْ/ تنتزع هموم القلبْ
تتمطى بين خلاياه هلالاً ومواعيدا/ وثماراً وعناقيدا . . . تنتظر
قطاف الشمسْ/ تستبدلُ بالأغنية الحزن الأغنيةَ النارْ
وتسير لتغزلَ من أحزان الميلاد الأول/ أثواباً وعباءهْ
ترفع أطلال الزمن المتعفن . . تزرع أغنيةً ونبوءهْ
تخضرُّ الأعين بالضحكاتِ الحبلى بربيع آتْ
ينطلق العشاق زرافات/ يتوحد كل الخلْق عناقاً
يغتسلون بنهر الأضواء المنسلة من عينيك الزرقاوينِ
الصامدتين ضموداً فرعونياً
ينطلقُ غنائي فيروزياً
ياوطني
ياوطني

(٢)

طويلٌ إليك الطريقُ/ قصيرٌ إليك الطريقْ
طويلٌ إليك الطريقُ وهأنذا مُجْهَدٌ ياحبيبي
أسابقُ كلَّ خيول الرياحِ . . لكيما أقول السلام عليكْ

(*) عزت الطيري، من مواليد نجع حمادي (١٩٥٣ - . .) يحمل بكالوريوس زراعة، وله بعض المجموعات الشعرية والزجلية، منها: تنويعات على مقام الدهشة، أحزان شاعر قروي، بالإضافة الى بعض المقالات الأدبية.

قصيرٌ إليك الطريق . . . وهأنذا ضاحكٌ أتملّي / غرام الشموس على وجنتيك .
زحام النوارس وهي تحط / لتنشق في الفجر طيبَ يديك
وكل الخرائط ترسمُ سحنتك اليعربيةَ
تلقي الظلالَ على ضفتيك
وكلُّ الممرات تفضي إليك
كل الممرات تفضي إليك

(٣)

ياوطني المقلق كل وكالات الأنباءْ
ياوطن العشاق الفقراءْ
أهواك ربيعاً وغناءْ / أهواك خريفاً وشتاءْ
أهواكَ فـأنت الحزنُ/ الفـرحُ/ الدوحُ/ البلحُ/ الخمـرُ/ العطرُ/ الأنواءْ/
الكلأ/ الملأ/ الماء/ الأسماكُ/ السفنُ/ الأشرعةُ البيضاءُ/ الغيماتُ الزرقاءُ/ اللوحُ/ الكتبُ/ الكتابُ/ العصفورُ/ السنبلةُ الخضراءُ/ الفلاحون/ الأطفالُ/ السحناتُ السمراءْ
أهواك وعشقي شلالُ ضياء عذرىٍّ/ شلال عطاءْ
ينسابُ فيغسلُ وجهَ الريحِ/ ويغمرُ أرض الحزن البور فترقصُ كلُّ الدلتا/
تضحكُ طيبةُ . . تنبتُ فى الطينِ/ الأعشابُ وتهدسُ صفصافاتُ الشطِّ -
تبثُّ النهرَ السرَّ ويصدحُ طيرُ الغربةِ/ إنى آت . . إنى آت ياوطني . .

** ** **

محمد عبد العزيز شنب (*):

القمـــح بكـى

القمح بكى ياسيدتى ناحتْ فى الليل سنابلُه
فى ليلة صيف لم تسلمْ من سيف الحزنِ جدائله
والقمر الساهرُ خلف الغيم تبث الشجو رسائله
يرمى بالفضة فوق النهر فتغرفُ منه خمائلُه

القمح بكى ياسيدتى فالماء تسرب من يده
والنظرة فى فمه ظمئت لشعاع الفرحة في غده
يتساءل عن فجر الأحلام وعن ترنيمة مولده
عن طير حلو قد يشدو يوماً بحلاوة مورده

القمح بكى يا سيدتى فالملح توطّن فى فمه
غرس الأشواك على خديه ومدّ الحرقة فى دمه
ونما كالعشب الصحراوىّ على شفتيه ومعصمه
وعلى أجفان لياليه وعلى أوراق تمائمه

القمح بكى ياسيدتى فليالى الحبّ الصيفية
لم تحفظ ذاكرة الإنسان من الأحزان الشتوية
لم تزرع فى نسمات الليل قصائد حبٍّ وردية
لم تسكب فى الأرض المشتاقة غير حروف وهمية

** ** **

(*) محمد عبد العزيز شنب، يعمل صحفيا بجريدة «الأهرام». له ديوان «خيط الدمع فى ذاكرتى»، ومسرحية شعرية بعنوان: «المتنبى فوق حد السيف».

ناجي عبد اللطيف (*):

لماذا يكون الألم؟

لماذا يكون الألم ؟ / وحزن القلم ؟
لماذا يجفُّ المداد . . / ويصبح وجه البلاد عدم ؟
وأذكر . . أني قصدت النهايه
وكان المساء . . الشتاد البدايه
وكنت . . وكان
وكنت أجول وفي داخلي . . ألف حاجه
يحن إلى المكان القديم . . / فأنزح عنك
وأدفع عني ارتقاب النهايه
وكنت . . وكان .
وأذكر أني دخلت المدينه / وطوفت بداري الحزينه
وكنت . . وكان
وأغدو غريبا بأرض المهانه . .
فصوت النساء يطن . . يطن . .
ويصبح داء . . وداء . . وداء . .
فيقتل فينا الحياء . . الحياء
وكنت . . وكان
ويصبح وجهك غير الوجوه . . / غريبا . . غريبا . .
غريبا . . غريب .

(*) ناجي عبد اللطيف، من مواليد الإسكندرية (١٩٥٤ - . .)، ويحمل بكالوريوس الخدمة الاجتماعية، له مجموعة شعرية بعنوان: «اغتراب».

فأسقط عند ابتداء الطريق .
وأسقط . . أنت التي تدركين السقوط . ./ ومعني الحنوط .
وأذكر أني قصدت البدايه .
وكان المساء . . الشتاء . . النهايه .
وكنت . . وكان/ وكان . . وكان .
لقاء . . فراق . . / فراق . . لقاء .
وكنت هناك .
لأنا . . قهرنا الزمان . المكان الذي بيننا .
وجبنا المدائن جريا وراء الذي لا يجيء .
لأنا افترقنا . . / وعدنا هنا .
تعالي . . / نشق الطريق الذي كان يوما . .
غريبا غريب / ودربا حبيب
تعالي . . / نعانق ذاك البعيد . . البعيد / ونبدأ نحن المسير - المسير

تعالي إلي .

** ** **

استنكار

اتحاد الكتاب يستنكر قصيدة في إحدى المجلات الأدبية

في اجتماع مجلس إدارة اتحاد الكتاب المنعقد بتاريخ ٣ ديسمبر الماضي استنكر كثير من الأعضاء قصيدة منشورة بإحدى المجلات الثقافية التي تصدر عن هيئة الكتاب، وأراد بعض الأعضاء أن يصدر بيانًا لهذه القصيدة لخروجها عن الدين وعن الخلق وعن الحياء وعن الفن وعن الشعر.

واقترح رئيس مجلس الاتحاد أن يكتفي بإرسال القصيدة مع خطاب استنكار من المجلس إلى الدكتور سمير سرحان ـ رئيس الهيئة ـ، وقد أرسل الاتحاد خطابًا يقول فيه للدكتور سمير سرحان: إننا لا نعلق على القصيدة مكتفين بما نعرفه عنك من دين ومن خلق وعلم.

وقد اعتذر الدكتور سمير سرحان للاتحاد عن طريق رئيسه ثروت أباظة عن نشر هذه القصيدة ووعد أن هذا لن يتكرر.

** ** **

(*) جريدة الأهرام، ١٨/١٢/١٩٩٢.

المصادر والمراجع

أولا: الدواوين والكتب

* أحمد فضل شبلول. مسافر إلى الله، كتاب فاروس، الإسكندرية، ١٩٨٠.

- ويضيع البحر، سلسلة كتاب المواهب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٨٥.
- عصفوران في البحر يحترقان (مشترك)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- اسكندرية المهاجرة (مخطوط).
- الطائر والشباك المفتوح، (مخطوط).

* أمل دنقل، أوراق الغرفة ٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣.

* جميل عبد الرحمن، على شواطئ المجهول، د. ن. ١٩٧١.

- عذابات الميلاد الثاني، د. ن. ١٩٧٣.
- لماذا يحولون بيني وبينك؟ أصوات، (الشرقية)، ١٩٨١.
- أزهار من حديقة المنفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.
- ابتسامة في زمن البكاء، سلسلة المواهب، وزارة الثقافة، ١٩٨٦.
- تموت العصافير لكن تبوح، الكجلس الأعلى للثقافة، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

* حسن طلب، آية جيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

* حسين علي محمد، السقوط في الليل، بمساعدة اتحاد الكتاب بدمشق، ١٩٧٧.

- ثلاثة وجوه على حوائط المدينة، القاهرة ١٩٧٩.
- شجرة الحلم، سلسلة المواهب، وزارة الثقافة، ١٩٨٠.
- الحلم والأسوار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٤.
- الرحيل عليجواد النار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- حدائق الصوت، دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩٣.
- مذكرات فيل مغرور، دار البشير، طنطا (مصر)، ١٩٩٣.

* صابر عبد الدايم، نبضات قلبين (مشترك)، د. ن. ١٩٦٩.

- المسافر في سنبلات الزمن. د. ن. ١٩٨٣.

- الحلم والسفر والتجول، سلسلة المواهب، وزارة الثقافة، ١٩٨٣ .
- المرايا وزهرة النار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ .
- العناق في موسم العودة، (مخطوط).
- مدائن الفجر، (مخطوط).
* صادق حبيب، أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم، دار الأرقم، الزقازيق (مصر)، ١٩٩٢ .
* صلاح عبد الصبور، ديوانه، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧ .
* عبد الله شرف، العروس الشاردة، أصوات (الشرقية)، ١٩٨٠ .
- الحرف التائه، أصوات (الشرقية)، ١٩٨٢ .
- القافلة، أصوات (الشرقية)، ١٩٨٤ .
- الانتظار والحرف المجهد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.
- قراءة في صحيفة يومية، مطبوعات الرافعي، طنطا (مصر)، ١٩٨٦ .
- تأملات في وجه ملائكي، سلسلة إشراقات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧ .
* عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، ط٣، دار الفكر العربية، القاهرة، د.ت.
* عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٣ .
* محمد عيد إبراهيم، قبر لينقض. د.م، ١٩٩١ .

ثانياً : الدوريات والصحف

١- إبداع .
٢- أدب ونقد .
٣- الأهرام .
٤- البيان (الكويت) .
٥- الثقافة الجديدة .
٦- الجزيرة (السعودية) .
٧- حريتي .
٨- الحياة (لندن) .
٩- الرافعي (طنطا) .
١٠- الرياض (السعودية)
١١- الشرق الأوسط (لندن) .
١٢- الشعر .
١٣- الصباحية (لندن، جدة) .
١٤- العربي (الكويت) .
١٥- عكاظ (السعودية) .
١٦- فكر .
١٧- الفيصل (السعودية) .
١٨- القاهرة .
١٩- الكرمل (قبرص) .
٢٠- المساء .
٢١- المقتطف .
٢٢- الوطن العربي (باريس) .
٢٣- الوفد .
٢٤- اليمامة (السعودية) .

** ** **

كتب للمؤلف

إسلاميـــات :

- مسلمون لانخجـل، دار الاعتصام، القاهرة ﴿نفد﴾.
- حراس العقيدة، طبعة ثانية، دار البشير، طنطا ﴿ نفد﴾ .
- الحرب الصليبية العاشرة، دار الاعتصام، القاهرة ﴿ نفد﴾ .
- العودة إلى الينابيع : فصول عن الفكرة والحركة، دار الاعتصام، القاهرة.
- الصلح الأسود . . رؤية إسلامية لمبادرة السادات والطريق إلى القدس، دار الاعتصام، القاهرة، ﴿ نفد﴾ .
- ثورة المساجد . . حجارة من سجيل، دار الاعتصام، القاهرة، ﴿ نفد﴾ .
- هتلر الشرق وبلطجي العراق ولص بغداد، دار الاعتصام، القاهرة ﴿ نفد﴾ .
- جاهليّة صدام وزلزال الخليج، دار المعراج، الرياض ﴿ نفد ﴾ .
- أهل الفن وتجارة الغرائز، دار آسام (الرياض)، ودار الاعتصام، القاهرة .
- النظام العسكري فى الجزائر، دار الاعتصام، القاهرة.
- واسلمي يامصــر، دار البشير، طنطا .
- حفنة سطور، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض .

أدب ونقـــد :

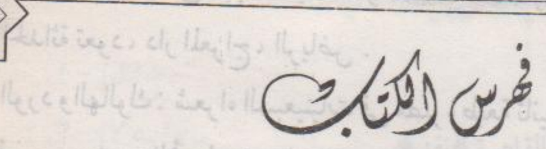
- الغروب المستحيل، سيرة كاتب (محمد عبدالحليم عبد الله)، المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة . ﴿ نفد﴾ .
- رائحة الحبيب، مجموعة قصصية، القاهرة، ﴿نفدت ﴾ .
- الحب يأتي مصادفة، رواية عن حرب رمضان، دار الهلال، القاهرة، ﴿نفد ﴾ .
- مدرسة البيان فى النثر الحديث، دار الاعتصام ودار القافلة، القاهرة، السعودية، ﴿نفد ﴾ .
- موسم البحث عن هويّة : دراسات فى الرواية والقصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- محمد صلى الله عليه وسلم فى الشعر العربى الحديث، دار الوفاء، المنصورة .
- القصائد الإسلامية الطوال فى العصر الحديث، دار الاعتصام، القاهرة.

- الرواية التاريخية فى أدبنا الحديث : دراسة تطبيقيّة ، دار الاعتصام ، القاهرة ، ﴿نفد﴾ .
- الحداثة تعود ، دار المعراج ، الرياض .
- الورد والهالوك : شعراء السبعينيات فى مصر ، طبعة ثانية ، مصر .
- لويس عوض : الأسطورة والحقيقة ، دار الاعتصام ، القاهرة .

إعـــلام :

- الصحافة المهاجرة : رؤية إسلاميّة (طبعة ثانية) ، دار الاعتصام ، القاهرة .

** ** **

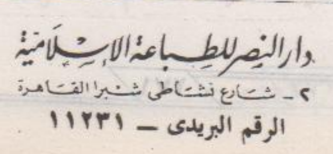


الصفحة	الموضوع

- الإهداء ٣
- مقدمة الطبعة الثانية ٥
- استهـــلال ٧
- السِّفر الأول: أحاديث الـــورد ١١
حديث البحر . . حديث الهجـرة ١٣
حديث العيـن . . حديث الكلمـــة ٤٣
حديث الوردة . . حديث النـــار ٧٥
حديث الخيـل . . حديث الســفر ١٠٧
حديث الحرف . . حديث الرفــض ١٤١
الخصائص العامـــة ١٧٢
- السفر الثانى: ضجيـج الهالـوك ١٧٥
- الملاحق ٢٤٤
- المصادر والمراجــع ٢٦٧
- المحتـــــوى ٢٧٢

** ** **

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ١٥٢٠ / ١٩٩٨



دار النصر للطباعة الإسلامية
٢ - شارع نشاطى شبرا القاهرة
الرقم البريدى - ١١٢٣١